FEVEREIRO [illegible] – NÚMERO 41 http://www.bravonline.com.br

Capa: Dorival Caymmi, fotografado por Bob Wolfenson. Nesta página e na página 6, Boris Karloff em cena de *Frankenstein* (1931), de James Whale

TEATRO E DANÇA

ARTES PLÁSTICAS

CINEMA

DESTAQUES DE CAPA PATRIZIA CIANCOTTI / DIVULGAÇÃO / ANTONIO RIBEIRO / PENNA PREADRO

(CONTINUA NA PÁG. 6)

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

LIVROS

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em fevereiro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

Entrevista com Dario Fo, pág. 24

Os 150 anos de nascimento de Mary Shelley, autora de *Frankenstein*, pág. 110

Entrevista com Ismail Kadaré, pág. 102

A Escola de Paris – 1904-1929, exposição, na França, pág. 42

O Tigre e o Dragão, filme de Ang Lee, pág. 62

Os cem anos de nascimento de Louis Armstrong, pág. 88

Sermões, de padre Antônio Vieira, pág. 114

Entrevista com Dorival Caymmi, pág. 78

Óperas de Verdi, récitas em Nova York, Viena e Milão, pág. 100

INVISTA

Idéia Coletiva, exposição, em São Paulo, pág. 48

Viagem ao Centro da Terra, teatro, no Rio, pág. 38

Duofel 20, CD do Duofel, pág. 95

Malèna, filme de Giuseppe Tornatore, pág. 76

Topsy-Turvy, filme de Mike Leigh, pág. 75

Whisper Not, álbum duplo de Keith Jarrett, pág. 99

Keith Jarrett
Whisper
Gary Peacock
Not
Jack DeJohnette

Quando Éramos Órfãos, livro de Kazuo Ishiguro, pág. 120

Mostra de filmes de Buñuel, em São Paulo, pág. 74

Que Enchente Me Carrega?, livro de Menalton Braff, pág. 119

FIQUE DE OLHO

Mostra de filmes de países de língua portuguesa, no Rio, pág. 74

Inéditos de Adoniran Barbosa, CD de Passoca, pág. 98

Memórias de um Rato de Hotel, livro atribuído a João do Rio, pág. 118

Acordei Pensando em Bombas, coreografia da Companhia 4 do Nova Dança, pág. 37

Woyzeck ou Como Alguém Se Torna o que É, teatro, no Rio, pág. 39

Babilônia 2000, filme de Eduardo Coutinho, pág. 70

Arco, feira de arte, em Madri, pág. 56

Brava Gente Brasileira, CD de Livio Tragtenberg, pág. 94

Antonio Dias – O País Inventado, mostra, em São Paulo, pág. 56

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DARIO FO: ARQUIVO FRANCA RAME E DARIO FO / ISMAIL KADARÉ: ANTONIO RIBEIRO

BRAVO! mais uma vez cumpre seu papel ao dar o destaque que um maestro e compositor como Luciano Berio merece.

Gabriel L. Silveira
via e-mail

Senhora Diretora,

Verdi

Se Verdi é, para todo italiano, uma espécie de pai, somos, amantes da música, seus *oriundi*. Jorge Coli exibe em seu belo texto, intitulado *O Século de Verdi* (**BRAVO!** nº 40, janeiro de 2001), a natureza daquilo que Roland Barthes designa como "biografema", ou seja, um signo que reconstrói uma imagem fragmentária do sujeito, capturado por meio de seus dados biográficos, mesclados com um pensamento problematizador. O ensaio de Coli estimula o pensar a música, terreno mais que propício para o estudo da polifônica linguagem da arte. Lendo sobre o século já passado e regido por Verdi, faço ao *Requiem* o contracanto de um *Magnificat*, composto seja por Vivaldi, Albinoni, Caldara, Sammartini, Monteverdi – talvez pais de Verdi.

Latuf Isaias Mucci
Saquarema, RJ

Crítica literária

Deliciosa a apreciação de Reinaldo de Azevedo das platitudes que se apresentam como poesia assinadas pelo sr. Francisco Alvim no livro *Elefante* (*A Hora dos Paquidermes*, **BRAVO!**, nº 40, janeiro de 2001). Curioso apenas constatar que os males do igrejismo, que grassam entre os "poetas" brasileiros, não fazem distinção quanto a profissões. Na nesma edição, na apreciação do livro *Desonra*, de J. M. Coetzee, Daniel Piza desfere duas "estocadas" contra o novo livro de José Saramago sem se dignar a citar nem o nome da obra nem o nome daquele a quem descarta, atitude típica daqueles que têm um evangelho e estão sempre a empreender cruzadas contra os infiéis que não aceitam que "o que fazem os bons escritores" é "escolher um recorte da realidade, carregá-lo de significado com o uso da experiência e da imaginação e, assim, construir um mundo crível que olha ao mesmo tempo com intimidade e distanciamento" (*sic*). O sr. Daniel Piza não parece perceber que, ao elogiar fulano pela execração de beltrano, diminui o valor daquilo que quer exaltar, pois o que tem qualidades as tem por si só. Finalizando: informo ter detestado o último livro de Saramago.

Carlos Alberto Bárbaro
São Paulo, SP

Ensaio!

Não bastasse o assombroso arroubo criativo que leva o sr. Sérgio Augusto de Andrade a associar o ano que se inicia com o filme homónimo de Stanley Kubrick, gostaria de lembrar, diferentemente do que ele assegura em seu ensaio *2001, o Ano e o Filme* (**BRAVO!** nº 40, janeiro de 2001), que cabe à arte, também e principalmente, o papel de perscrutar o futuro e sobre ele evocar os seus matizes. Em conformidade com o ano da serpente que se inicia, sua análise não poderia ser mais rasteira e menos desprovida de veneno. Forçosamente insurjo-me contra as afirmações reducionistas que ele faz, não só sobre o filme *2001, Uma Odisséia no Espaço*, mas também sobre o conjunto da obra de um homem que se notabilizou pelo vigor de sua linguagem cinematográfica.

Oscar Edevaldo F. de Lira
via e-mail

O sr. Sérgio Augusto de Andrade já demonstrou que conhece razoavelmente um assunto ou outro da área cultural, conseguindo passar pela tangente em testes difíceis, como discorrer sobre um soneto de Baudelaire ou analisar um ponto de vista distinto em um filme tão massificado como *Central do Brasil*. Em seu mais recente ensaio, *2001, o Ano e o Filme*, porém, ele pisou na bola. Seu texto parecia ser, no início, mais uma daquelas reflexões fugazes sobre o futuro da humanidade e também sobre o filme de Stanley Kubrick. Mas o tom mudou: de uma calma apresentação que expunha os termos iniciais de sua tese, acrescenta alguns pretensos toques de ironia e sarcasmo (afinal, todo ensaísta se acha no dever de ser irônico), atacando o trabalho de Kubrick. Até aí, tudo bem: cada um tem o direito de dizer o que quer e como quer. Só que, como dizem os ingleses, "*the plot thickened*". No caso, contra um defunto que está enterrado em algum cemitério em Londres há dois anos. O sr. Andrade, no seu poder de emitir uma opinião que vai ser lida de qualquer maneira, deve ter acreditado que atacar um morto não faz mal a ninguém. Mas ele não somente atacou – ele também destruiu todo o trabalho de uma vida. Sem mais nem menos, explode de vigor biliar ao escrever uma sentença como "ninguém nunca dirigiu filmes de forma tão rebuscadamente mercenária, tão flagrantemente meretriz, quanto Stanley Kubrick". "Flagrantemente meretriz" é, no mundo real onde eu acredito viver, tratar a pessoa como, com o perdão da expressão, uma puta. O que o sr. Andrade está mostrando em seu texto é algo muito mais perigoso, uma doença que ataca os jornalistas, em especial os brasileiros. Seu nome é ressentimento. O principal sintoma dessa doença se dá na forma de arrogância. Quando o jornalista é infectado por essa moléstia, seu primeiro desejo é querer ser polêmico a qualquer custo para chamar a atenção.

Martim Vasques da Cunha
via e-mail

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção* Gritos de BRAVO!, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Aydano André Motta (*Rio de Janeiro; aydano@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Daniel Piza. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva (*chefe*), Denise Lotito, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*)
Chefes: Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*), Veruscka Girio (*veruscka@davila.com.br*). *Assistente:* Marcelo Martins. *Colaborador:* Magno de Souza
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha, Luciana Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*). *Webdesigners:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@davila.com.br)
Adélia Borges, Adriana Braga, Adriana Méola, Agnaldo Farias, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Andreas Adriano, Angélica de Moraes, Antonio Prada, Argemiro Ferreira, Ariano Suassuna, Arrigo Barnabé, Arthur Omar, Artur Nestrovski, Artur Xexéo, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Carlos Haag, Carlos Heitor Cony, Carlos Rennó, Christian Parente, Cláudia Riccitelli, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniel Mansur, Daniela Rocha, Diógenes Moura, Dmitri Ukhov (*Moscou*), Duda Leite, Eduardo Graça (*Nova York*), Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Fernando de Barros e Silva, Fernando Bueno, Fernando Cocchiarale, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Kinas, Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Castanheira, Flávia Rocha (*Nova York*), Flávia Sekles (*Washington*), Flávio Florence, Frédéric Pagès (*Paris*), Frederico Morais, Georgia Lobacheff, Gilberto Mendes, Guga Stroeter, H.-J. Koellreutter, Howard Mandel (*Nova York*), Hugo Estenssoro (*Londres*), Iacov Hillel, Irineu Franco Perpétuo, Ivana Bentes, Janete El Haouli, Jefferson Del Rios, Joaci Pereira Furtado, João Marcello Bôscoli, João Marcos Coelho, João Máximo, João Paulo Farkas, Jorge Coli, José Alberto Nemer, José Antonio Pasta Jr., José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Miguel Wisnik, José Onofre, José Roberto Teixeira Leite, Julio de Paula, Julio Medaglia, Katia Canton, Kiko Coelho, Lauro Cavalcante, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Leo Gilson Ribeiro, Libero Malavoglia, Lilian do Amaral Vieira, Lorenzo Mammi, Luciano Pires, Luís Augusto Fischer, Luís Fernando Ramos, Luis Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Antonio de Assis Brasil, Luiz Arthur Nunes, Luiz Camillo Osorio, Luiz Carlos Maciel, Luiz Fernando Vianna, Luiz Marques, Mabel Böger, Márcio Marciano, Marco Antonio Rodrigues, Marco Frenette, Maria da Paz Trefaut, Maria de Lourdes Sekeff, Mariana Barbosa, Mauro Muszkat, Miguel Pinheiro, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Modesto Carone, Ned Sublette (*Nova York*), Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Norbert Servos (*Berlim*), Olavo de Carvalho, Otavio Frias Filho, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Paulo Martins, Pedro Butcher, Pedro Köhler, Pepe Escobar, Rafael Lain, Ramiro Zwetsch, Reinaldo Azevedo, Reinaldo Maia, Renata Pallottini, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Ronaldo Miranda, Rubens Fernandes Jr., Samuel Araújo, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sebastião Milaré, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio de Carvalho, Sergio Rocha Rodrigues, Silvia Fernandes, Stella Caymmi, Tadeu Chiarelli, Tania Menai (*Nova York*), Teixeira Coelho, Tereza de Arruda (*Berlim*), Tonica Chagas (*Nova York*), Wilson Martins

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*).
Coordenação de Publicidade: Suely Gabrielli

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0xx/61/321-0305 – Fax: 0xx/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel.: 0xx/41/232-3466 – Fax: 0xx/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0xx/21/533-3121 – Tel.: 0xx/21/524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp – Suíça – Publicitas (mr. Christoph Reimann) – Kirschgartenstrasse 14 – CH-4010 – Basel – Switzerland – Tel. ++41 (61) 275-4720 – Fax: ++41 (61) 275-4666 – e-mail: creimann@publicitas.com – Publicitas (mr. Heinrich Jung) – Neumühlequai 6 – CH-8021 – Zurich – Switzerland – Tel. ++41 (1) 257-8365 – Fax: ++41 (1) 251-3372 – e-mail: hjung@publicitas.com – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Viviane Ribeiro – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0xx/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*). *Coordenação:* Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*).
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistente:* Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO — LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0xx/11/3046-4600 – Fax: 0xx/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0xx/21/524-1004/524-1047 – Fax: 0xx/21/220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. Fotolitos: Takano e Village. Impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

FOTO KEYSTONE

NOTA DISSONANTE

O som incomunicável

A música erudita não soube falar com as massas

Por **Gilberto Mendes**

Se você perguntar a um intelectual brasileiro, ou a um artista, quais são seus escritores, pintores, cineastas e compositores preferidos, ele certamente responderá: Guimarães Rosa, Joyce, Kafka, Volpi, Klee, Beuys, Godard, Bergman, Glauber Rocha... e Caetano Veloso, Chico Buarque. Nem mesmo Villa-Lobos ou Stravinsky vão passar pela cabeça dele. A música erudita de nosso tempo simplesmente não existe para a classe culta brasileira. Ninguém vai lembrar de um Almeida Prado, Jorge Antunes, Paulo Chagas, Livio Tragtenberg, Rodolfo Coelho de Sousa, Silvio Ferraz, Flô Menezes, Rubens Ricciardi. Nunca ouviram esses nomes. Ou, se ouviram, não se interessaram; para eles é uma coisa que não conta para a cultura brasileira.

O mesmo já não acontece com um intelectual, um artista francês. Até com certo orgulho ele vai falar em Pierre Boulez. Um alemão, em Karlheinz Stockhausen. Um norte-americano, em John Cage. Um italiano, em Luciano Berio. Pelo menos.

A música do futuro chegou: com ela, a ameaça de extinção

Não há isomorfismo entre as organizações estruturais, por exemplo, de um filme de Bergman e de um samba de Chico Buarque. Não podemos alinhá-los em igual nível de criação. O elementar ao lado da alta complexidade, como uma mesma coisa. São coisas completamente diferentes. O importante compositor argentino Gerardo Gandini, da área da música erudita de vanguarda, eletrônica, com a autoridade de quem também, como ele, atuava na área popular (pianista do grupo instrumental de Astor Piazzola), dizia que a música erudita não tem nada a ver com a música popular; são dois mundos inteiramente à parte um do outro.

Se na própria música existe essa desconformidade, como não percebê-la entre um Caetano Veloso e um Franz Kafka? No entanto, repetimos, para o intelectual brasileiro, Caetano está para a música como Kafka está para a literatura. Não estou protestando. Não tenho motivos de queixas. Estou apenas constatando um fato consumado que me intriga, e eu tento compreender. E chego até a achar muito natural.

O que se passa no Brasil faz parte do que percebo como uma crise mundial da música erudita diante de algo novo e muito forte na história do homem: chegamos definitivamente à tão esperada era da sociedade de massa. Mas chegamos de verdade. Doa a quem doer. Daqui para frente as coisas têm de ocorrer de acordo com os interesses dessa nova sociedade. Ou não existirão. E como é que essa nova sociedade, visceralmente fundamentada na comunicação de massa, veio encontrar a música erudita? Absolutamente incomunicável.

A opção dos melhores compositores da segunda metade do século 20 pelo desenvolvimento de uma linha evolutiva, para a música, a partir do já difícil serialismo atonal de Schoenberg, tornou-a finalmente incompreensível para as grandes audiências normais de concerto. A estética da "neue Musik" fundada por Karel Goeyvaerts, Boulez e Stockhausen, aceita unanimemente, era contra tudo aquilo que fizera da música, ao longo de toda a sua história, a arte erudita mais popular, mais social, funcional, mais comunicativa. Essa estética preconizava uma música não-periódica, não-discursiva, sem nenhum centro gravitacional, nenhum eco da música do passado, muito menos da música folk ou pop urbana; uma música sem tema, motivos, imitações, variações, sem nada que pudesse pressupor "forma". Aquele *feedback* que sempre houve entre o erudito e o folk não era mais possível, porque o vocabulário dessas duas músicas deixou de ser o mesmo, como sempre fora.

A "neue Musik" inventou um novo vocabulário, uma nova sintaxe, um serialismo integral que aboliu os ritmos periódicos, as melodias, as harmonias, as modulações, toda aquela emoção, satisfação, deleite, prazer, aquela coisa eficaz, sadia, estimulante, que deriva da audição de um Bach, Mozart, Chopin, Machaut, Banchieri, Vivaldi, Debussy... A música se transformou num puro jogo estrutural, cerebralíssimo, um estilhaçamento pontilhista/dissonante do material sonoro, a ser curtido como tal, mas que soa sombrio, dilacerante, opressivo, depressivo para o ouvinte comum.

Os sinais musicais só podem ter o significado que a experiência de uma audiência lhe permite interpretar. Como escreveu Borges, "*todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten*" (*O Aleph*). Não há um passado musical na "neue Musik" que a audiência possa compartilhar e interpretar, para curtir o que ouve.

O preço pago por esse caminho tomado pela nova música foi altíssimo: uma alarmante perda do grande público, já nos anos 60. Que não preocupou, a princípio, os compositores que se reuniam anualmente nos "Ferienkurse" de Darmstadt, Alemanha. O público lá já era só de alunos do curso, compositores e intérpretes. A própria cidade de Darmstadt não tomava conhecimento desse encontro internacional. Mas, tudo bem, achavam os compositores; eles estavam compondo uma música para o futuro. Que doce ilusão! O tal de futuro já está aí, e o que vemos?

Uma nova geração totalmente desinteressada, desinformada, grudada nos programas de tevê de baixo repertório. A própria classe alta tem hoje por modelo a classe baixa, suas posturas, suas condutas, suas roupas, sua ideologia, que a televisão tem como matéria-prima para os entrechos de suas novelas, feitas sob medida para o povão. Mas até a intelectualidade vê e leva a sério essas novelas, que lembram aqueles melodramas antigos de circo barato. No passado, a classe baixa é que olhava para a classe alta, aspirava a ser como ela. E, então, Boulez, Xenakis, Ustevòlskaya fizeram uma música que só seria devidamente entendida por esta nova geração, por esse futuro que já está aí?

Um dado novo, talvez mais alarmante, veio se juntar a essa enorme perda do grande público. As músicas populares urbanas, principalmente o rock, e até o rap, conquistaram esse público perdido, ocupando espaços também perdidos pela música erudita. E acabaram se impondo, com apoio da mídia, como música de vanguarda, música eletrônica, usando mesmo essas denominações eruditas, como se nunca tivesse existido uma histórica música de vanguarda — Boulez, Berio — e eletrônica — Stockhausen, Schaeffer, Eimert. E nossa intelectualidade ratifica esse fato, quando coloca um Caetano Veloso no mesmo plano de um Kafka. Caetano passa a ser um representante da música erudita atual.

Entenda Coca-Cola: a música tem ser tão universal quanto o que está dentro

Enquanto existirem velhos musicólogos e velhos compositores para defender a velha nova música, ela sobreviverá. Mas o futuro próximo vai ignorá-la solenemente, quando não houver mais ninguém interessado em promover uma música avessa à comunicação de massa, aos interesses da mídia e da indústria cultural.

Melancólico nesse quadro todo é que, pela primeira vez na história, começamos a admitir a possibilidade da música erudita, tal como sempre foi, vir a desaparecer. Não tem nada de criticável no fato de uma música ser difícil, até incompreensível para as massas, mas o problema é que, por causa disso, a música pode desaparecer.

Uma saída para essa crise é a possibilidade das técnicas, das "ferramentas" para a composição dessa música difícil serem usadas para a composição de uma música novamente de fácil comunicação. Alguns autores já trabalham com esse objetivo, como Philip Glass, Michael Nyman, Peer Raben, compondo uma música de invenção comunicativa, para cinema, teatro, até shows. Eu mesmo tenho uma obra coral, *Beba Coca-Cola* (texto de Décio Pignatari), ao mesmo tempo estruturalíssima e popularíssima, já tocada nos cinco continentes. Gyorgy Ligeti é outro que está mudando. E Maurício Kagel, pondo de lado o credo da "neue Musik", do qual fora fervoroso adepto, compôs recentemente uma *Rosa dos Ventos* espantosamente bela, inebriante. A competição com a música pop tem de ser assim, pela reconquista do público, interessando-o, arrebatando-o novamente.

> A música erudita pode acabar entregando os pontos, pela falta de público, diluindo-se na popular

A música é a única arte que tem uma luta interna entre duas categorias profissionais, que a dividem, igualmente importantes: a erudita e a popular. A julgar pela maneira como continuam as coisas, ainda às voltas com novas complexidades de um Brian Ferneyhough e ousadias experimentais de um Radulescu, a música erudita pode acabar por entregar os pontos, pela falta de público, diluindo-se na popular, as duas fundindo-se numa só música, uma espécie de pop mais eruditizado. Já há fortes indícios de que isso está acontecendo, elas estão sendo apresentadas cada vez mais juntas. Um Béjart e uma Pina Bausch não fazem mais distinção entre elas em suas coreografias, quando colocam num mesmo plano a música de um Boulez e a de um roqueiro qualquer. De certo modo, é o que acontece com nossa intelectualidade.

Mas sempre haverá alguém que vai se divertir compondo para si mesmo, como um exercício especulativo, muito particular, e-ru-di-tís-si-mo.

ENSAIO

SEMPRE ALERTA

Um clássico de tênis

Os 50 anos de *O Apanhador no Campo de Centeio*

Por **Sérgio Augusto**

Se você quer mesmo saber o que ele achava não só das mulheres (estão sempre deixando as bolsas por onde a gente tem de passar), das mães (são todas ligeiramente piradas), da Bíblia (Jesus é legal, mas o resto é chato) e dos adultos (são ridículos e costumam dormir de boca aberta), mas também de mil outras coisas, vá direito à fonte original; vá direto a *The Catcher in the Rye*. Ou, se monoglota, à tradução (*O Apanhador no Campo de Centeio*) que três diplomatas (um deles, Jório Dauster) fizeram para a Editora do Autor, na década de 60. Ok, você já leu o livro; aliás, parece que todo o mundo já o leu; tanto assim que, ao bater os olhos nas primeiras seis palavras da primeira frase, você logo se lembrou de Holden Caulfield apresentando-se aos leitores. E sorriu ao reconhecer o irmão de Phoebe, inteirinho, no primeiro parêntese, confirmando a suspeita nos outros três. Antes que você se pergunte por que raios fui desencavar o clássico de J. D. Salinger a esta altura do campeonato, respondo: eu quis ser o primeiro a brindar os 50 anos de *The Catcher in the Rye*.

Que os outros esperem até julho, para quando se espera um auê dos diabos como nem o centenário de *As Aventuras de Huckleberry Finn* mereceu em 1984. Nada mais justo: *The Catcher in the Rye* foi mais que um fetiche literário de uma geração de adolescentes, foi o romance que mais fundo calou nos jovens nascidos nas últimas cinco ou seis décadas, inclusive no Oriente. Um fenômeno; como, em outras épocas, o foram *Cuore* e *Jean-Christophe*, para citar dois best sellers afetivos anteriores à hegemonia da cultura americana.

> Sorte de Salinger ter lançado seu livro numa época em que os jovens liam mais e viam menos televisão

Sorte de Salinger tê-lo lançado numa época em que, mesmo na América, os jovens liam mais, viam menos televisão e se preocupavam com o paradeiro dos patos quando os lagos congelavam. Se Holden Caulfield tivesse chegado às livrarias com mais de 20 anos de atraso, dificilmente teria se transformado no "símbolo máximo da rebeldia juvenil", na "síntese de todos os *teenagers* sensíveis do pós-guerra", no adolescente-de-saco-cheio-do-mundo-dos-adultos mais cultuado do planeta. A menos, suspeito, que tivesse surgido na tela, onde fatalmente o apresentariam como "o irmão caçula de James Dean". Mas aí, Holden Caulfield não seria Holden Caulfield, mas, muito provavelmente, um embuste, um rebelde *phony*, a negação da criatura que Salinger criou olhando pelo retrovisor de sua memória.

A idade mais recomendável para ler *The Catcher in the Rye* é, por razões óbvias, a de seu protagonista e narrador: 16 anos. Na certa perdi algumas de suas virtudes, pois só o li aos 21 anos, num vôo Nova York–Los Angeles. Igual impressão me confessou ter John Updike, que só o leu aos 23, embora desde os 20 já lhe conhecesse alguns trechos de oitiva, recitados por um colega de quarto na Universidade de Harvard. Updike adorou o livro, o coloquialismo de Salinger, mas incomodou-se com o fastio e o esnobismo de Caulfield. Eu, modestamente, não me incomodei com nada. Aquele rapazola magrelo, comprido e prematuramente grisalho da rua 71, pacifista e desbocado, fã de Thomas Hardy e quepes vermelhos, avesso a todo tipo de impostura e babaquice, também era, de certo modo, o meu retrato quando (muito) jovem.

Não era jejuno em Salinger quando, naquele fim de outubro de 1963, à procura de um *pocket book* para acalmar o *frisson* de minha primeira mordomia hollywoodiana (a estréia mundial de *Deu a Louca no Mundo*), bati os olhos em *The Catcher in the Rye*, e outros mais não olhei. Achei no mínimo irônico estar a caminho de um lugar solenemente desprezado por Caulfield e intensamente abominado por Salinger, que em 1949 proibiu qualquer adaptação de suas obras para o cinema, veto estendido ao teatro e a vigorar até depois de sua morte. Horrorizara-se com o

FOTO HULTON/GETTY

Rebeldia com causa: além da histeria em torno de James Dean

que fizeram de seu conto *Uncle Wiggly in Connecticut*, que, por incrível que pareça, foi a base de *Meu Maior Amor* (*My Foolish Heart*), com Susan Hayward e direção de Mark Robson.

Como ia dizendo, já havia lido um conto dele, esplêndido por sinal, traduzido na revista *Senhor* e originalmente intitulado *A Perfect Day for Bananafish*. Por não ser ainda um leitor assíduo da revista *The New Yorker*, perdera muitas de suas histórias, lacuna que rápida e avidamente procurei preencher, devorando a coletânea *Nine Stories* e tudo o mais que de Salinger me foi possível encontrar. Descobri algumas preciosidades. Folheando uma *Esquire* de outubro de 1945, que havia comprado num sebo do Centro do Rio, dei de cara com o que julguei ter sido o primeiro conto de Salinger publicado numa revista de grande tiragem, *This Sandwich Has no Mayonnaise*. Assim pensei porque na abertura da revista havia não só uma foto do autor, fardado – e todos sabem quanto ele, ermitão fundamentalista, detesta ser fotografado –, mas também um bilhete no qual ele se apresentava aos leitores como se fosse um desconhecido:

"Tenho 26 anos de idade e quatro de Exército. Passei os últimos 17 meses além-mar. Desembarquei na praia de Utah, no Dia D, com a Quarta Divisão, e estive no 12º Batalhão de Infantaria até o fim da guerra."

No mesmo bilhete, confessava escrever contos desde os 15 anos, ter sentido, no início, muita dificuldade para "escrever de maneira simples e natural", culminando com esta ponderosa confissão: "Sou um velocista, não um fundista, e provavelmente nunca escreverei um romance".

Apesar das aparências, o conto, tendo como pano de fundo um campo militar debaixo do maior toró e como narrador o soldado Vincent Caulfield, não fora o primeiro em que o irmão mais novo de Vincent, Holden, e sua irmã Phoebe apareciam, ainda que não fisicamente, mas o segundo. O primeiro, *Last Day of the Last Furlough*, saíra 15 meses antes na *Saturday Evening Post*. Nele, o soldado Vincent Caulfield já se dizia preocupado com o paradeiro de Holden no Exército, afinal dado como perdido, possivelmente morto em combate, na flor dos 19 anos. Se já pensasse no romance que afinal topou escrever, Salinger talvez tivesse inventado outro irmão para Vincent, pois, pelas minhas contas, Holden Caulfield não tinha mais do que 10 anos em 1944. No ano seguinte, Salinger matou Vincent em *The Stranger* e introduziu Holden oficialmente, como um típico adolescente neurótico do pós-guerra, em *I'm Crazy*, publicado na *Collier's*.

Curiosamente, nenhum desses contos foi incluído em *Nine Stories*. E o mesmo se deu com *Slight Rebellion off Madison* (*The New Yorker*, 21/12/46), quase um trailer de *The Catcher in the Rye*, no qual Holden ganha um sobrenome sobressalente (Morrissey), patina com Sally no Rockefeller Center e vai com ela assistir a uma peça na Broadway, estrelada por Alfred Lunt e Lynn Fontanne (não é *I Know My Love*, que ainda não estreara, mas *O Mistress Mine*, um dos sucessos da temporada 1945-1946).

Possivelmente influenciado pela leitura de *I'm Crazy*, o primeiro editor a quem *The Catcher in the Rye* foi oferecido qualificou Holden Caulfield de "louco", e Salinger, irritado, pegou seus originais e os repassou à Little Brown & Co., de Boston. Tamanha era a curiosidade em torno do livro que o Book-of-the-Month-Club, rompendo com a tradição de não indicar romances de estréia, incluiu o *début* de Salinger entre as suas sugestões de leitura para o verão de 1951, o que obrigou a Little Brown a retardar o seu lançamento por dois meses. Em cinco semanas, chegou ao quinto lugar na lista dos best sellers – e não parou de subir. O establishment literário rendeu-se de imediato aos seus sortilégios. Menos, como era de se esperar, os *phonies* católicos, que se chocaram com os 237 "*goddamns*", 58 "*bastards*", 31 "*Chrissakes*" e um "peido" soltados pelo apanhador no campo de centeio nas 277 páginas do livro.

Mesmo vetado em diversas bibliotecas e instituições de ensino medievalescas, *The Catcher in the Rye* conseguiu a proeza de ser a segunda obra literária mais recomendada nas escolas americanas (a primeira é *Ratos e Homens*, de John Steinbeck). Com mais de 50 edições e uns 15 milhões de exemplares impressos, só nos Estados Unidos, parece ter o direito de ser um livro eterno. Não tinha rugas quando o reli pela última vez. Mas se porventura já exibir algumas, azar. Como diria o apanhador, "*That's life, ya morons!*".

O ANTILEVIATÃ

As duas listas negras

É falso dizer que o macarthismo perseguiu inocentes

Por **Olavo de Carvalho**

"Un sot a toujours un plus sot qui l'admire." – Boileau

O necrológio do escritor e roteirista Ring Lardner Jr., um dos "Dez de Hollywood" – comunistas chiques acusados de compactuar com a espionagem soviética – deu a Argemiro Ferreira (**BRAVO!**, dezembro de 2000) uma oportunidade de reprisar a imagem da "era McCarthy" como um período sombrio de perseguição a inocentes. Fixada em centenas de filmes e reportagens, essa imagem parece impossível de mudar, mas isso não a torna menos falsa. Ela começa com uma rotulação caluniosa e culmina num vasto sistema de manipulação da memória coletiva.

Joe McCarthy, senador americano que durante algum tempo dirigiu uma comissão encarregada de investigar suspeitos de espionagem, nada teve a ver com a famosa "lista negra" de Hollywood. O Senado interrogava apenas funcionários do governo. A turma do cinema foi investigada pela Câmara de Deputados. Em segundo lugar, a Comissão McCarthy investigou pouco mais de uma centena de pessoas, mas hoje sabemos, pelos arquivos da KGB, que havia mais de 350 espiões soviéticos infiltrados no governo americano. Longe de ter intimado gente demais, o senador pode ser acusado de parar o serviço na metade.

O que deve ser rejeitado categoricamente é a mentira consagrada de que ele acusou inocentes. As pesquisas históricas recentes (ver, por exemplo, Harvey Klehr et al. *The Secret World of American Communism*, Yale University Press, 2000; Arthur Herman, Joseph McCarthy. *Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator*, New York, Free Press, 2000) confirmaram que McCarthy tinha muito mais razão do que ele próprio talvez imaginasse. Praticamente todos os investigados na comissão estão hoje desmascarados como agentes da KGB, envolvidos na maior rede de espionagem conhecida em toda a história. Eram servidores de um regime policial baseado no morticínio em massa. Buscaram criar uma reputação de "antifascistas", mas, durante a colaboração entre Hitler e Stálin, não hesitaram em boicotar todo o esforço bélico contra o Eixo, por exemplo fomentando greves de portuários para impedir o embarque de armas e mantimentos para a Inglaterra. O macarthismo não foi uma perseguição a inocentes: foi uma investigação malfeita, que não conseguiu provar a verdade.

Já o termo "lista negra" foi um desses casos em que a propaganda faz das vítimas os algozes e vice-versa. A primeira denúncia de perseguições nos estúdios de Hollywood foi a seguinte, publicada em 15 de setembro de 1949 na coluna *The Hollywood Reporter*, de Billy Wilkerson, então a bíblia dos profissionais da tela: "Ao longo dos últimos três anos, temos recebido cartas de atores e atrizes que se queixam de que sua rejeição da linha do Partido Comunista os está mantendo fora dos empregos... Demos um bom desconto a essas queixas porque não acreditávamos que a pressão tivesse chegado tão alto. No entanto, recentemente chegaram a nós provas mais concretas de recusa de empregos a homens e mulheres que apareceram em filmes contrários à causa comunista...".

McCarthy não foi o mais feroz investigador da espionagem comunista, foi apenas o mais azarado

E por aí vai. A coisa era o contrário do que se diz hoje. Os comunistas eram os donos da bola. Patrulhavam, censuravam e demitiam à vontade. Depois o disco simplesmente virou. Quando Argemiro Ferreira choraminga que a lista negra condenou muitos "ao desemprego... ao exílio e ao desespero", ele talvez nem saiba que eles haviam imposto o mesmo destino, antes, a pessoas que não tinham cometido outro crime senão o de recusar-se a trair seu país. Para fazer uma idéia de quanto as lágrimas vertidas em favor dos comunistas de Hollywood são de crocodilo legítimo, basta notar que todos foram reintegrados na indústria cinematográfica com indenizações e desagravos, enquanto os perseguidos da primeira lista continuaram discriminados, como Walter Pidgeon, que passou do estrelato ao segundo time, ou como Elia Kazan, que até hoje, nonagenário, é insultado em público por ter se recusado a colaborar com o stalinismo cinco décadas atrás.

Mas Kazan mereceria, em vez do simples Oscar que tanto escândalo provocou entre o *beautiful people* comunista, um monumento em praça pública. Na URSS e na China os comunistas estavam matando mais gente, em tempo de paz, do que a 2ª Guerra matara nos campos de batalha. A obrigação de qualquer cidadão em seu juízo perfeito era fazer o que estivesse ao seu alcance para detê-los. A infiltração nas altas-rodas dos EUA era um plano concebido pessoalmente por Stálin para fazer do Partido americano uma fonte de sustentação financeira para o movimento comunista internacional. O sucesso foi tamanho, que, só para dar um exemplo, na Guerra Civil Espanhola a URSS não teve de dispender um tostão em armas: todos os gastos foram cobertos pela gente chique de Nova York e Hollywood. Denunciar essa gen-

As bruxas: que elas existiram, existiram

te era tirar os instrumentos mortíferos das mãos de genocidas. Kazan sabia disso, e fez o que tinha de fazer. Em represália, foi posto na "lista negra" e não saiu dela até agora. O que isso prova é que a ala esquerda de Hollywood continua tão stalinista quanto sempre. Você acreditaria num antinazista que, discursando contra o Führer morto, tudo fizesse para ocultar e poupar aqueles que deram apoio financeiro e publicitário a seus empreendimentos macabros? Dessa marca foi o antistalinismo de Lardner Jr.

Quanto a McCarthy, bem, ele não foi um herói. Sempre buscou mais brilho do que resultados. Quando atacado em sua vida pessoal (coisa que só um idiota não previria que os comunistas iriam fazer, sendo eles o que são), começou a beber e morreu de depressão. Também não foi homem de elevada moralidade: quando não tinha provas, permitia que sua assessoria as inventasse (se bem que todos os incriminados fossem mesmo culpados, como se revelou depois). Mas não foi nenhum bandido, não mentiu em nada de substancial e, ao contrário, acertou em praticamente tudo. Também é falso imaginar que nos procedimentos da comissão houvesse algo de ditatorial: os acusados tinham todo direito à defesa e, no geral, eram protegidos pela imprensa, que destratou McCarthy implacavelmente desde o primeiro dia.

Não costumamos dar às vítimas do comunismo senão o valor de provas históricas da maldade de seus assassinos. Mas elas valem muito mais que isso. Elas morreram por se opor ao mais vasto, mais feroz e mais expansionista dos regimes totalitários. Elas morreram para que, hoje, eu ou Argemiro Ferreira tivéssemos o direito de publicar nossas opiniões sem o temor de sermos arrancados de nossas casas, de madrugada, para morrer num beco com uma bala na nuca. McCarthy e Kazan souberam honrar esses mártires, sofrendo por isso temíveis represálias morais. Não se pode dizer que fizeram algo de errado. A propaganda esquerdista, há meio século, procura nos persuadir de que o grande vilão não foi Joseph Stálin, e sim Joseph McCarthy. Mas a diferença entre os dois Josephs pode ser até quantificada. No exato período de duração do "macarthismo", enquanto dois e não mais de dois acusados, comprovadamente espiões, eram condenados à morte nos EUA, 3,5 milhões de dissidentes eram liquidados nas prisões soviéticas. A simples idéia de nivelar moralmente macarthismo e stalinismo já é uma aberração intolerável. Mas tentar embelezar colaboradores de Stálin como vítimas de opressão macarthista é, positivamente, imoral.

Lardner, colaborador do New Playwrights Theater, organização de fachada da KGB, disse que não se arrependia de nada do que fizera, pois se limitara a militar nas causas locais e nada sabia da Rússia. Como não sabia? Falta de aviso é que não foi. Na época, Joe McCarthy, Robert Taft, George Sokolski, Whittaker Chambers, Isaac Don Levine e muitos outros não paravam de falar dos Julgamentos de Moscou, dos campos de concentração soviéticos, da "arma da fome" usada por Stálin para matar 6 milhões de camponeses ucranianos. Nenhum americano alfabetizado poderia ter ignorado essas denúncias. Bastava que Lardner lhes tivesse concedido o benefício da dúvida. Mas, como milhares de seus companheiros de geração, ele preferiu impugná-las *a priori* e caluniosamente como invencionices capitalistas, ao mesmo tempo que dava crédito ilimitado à propaganda stalinista. Se não aceitamos a desculpa do "eu não sabia de nada" nem mesmo de pequenos funcionários da Alemanha nazista, que ainda poderiam alegar-se privados de informações pela censura totalitária, como engoli-la quando vem de um membro da classe mais culta do país mais informado do universo?

Não, Lardner não soube de nada porque, simplesmente, não quis saber. Foi o típico intelectual leviano que, aderindo a uma causa pelo seu valor nominal, não quer perguntar de onde vêm as ordens nem quem vai levar os tiros. Depois que fica sabendo, não tem crise de consciência, não derrama uma lágrima pelos que ajudou a matar: fecha-se na torre de marfim da irresponsabilidade histórica e, contemplando em êxtase a beleza platônica de seus supostos "ideais", se persuade de que é tanto mais lindo em espírito quanto mais hediondas as conseqüências materiais de seus atos. E, na borda esquecida do mundo, ainda encontra um admirador que acha isso esplêndido.

LUZ NAS SOMBRAS

A mentira documental

A falsificação já é admitida para "ajudar a realidade"

Por Nelson Hoineff

Expressar a verdade é a base ética para o cinema documentário — e a veiculação pela tevê é a grande saída para a sua viabilização. Certo? Para grande parte da comunidade contemporânea de documentaristas, nada poderia ser mais errado. O mais antigo gênero de cinema está passando por profundas transformações. E o que parece consensual num dia torna-se objeto de ferozes disputas poucos meses depois.

As coisas nunca mudaram com tanta rapidez desde que Lumière inventou o documentário como um corolário da invenção do próprio cinema, filmando os operários saindo de uma fábrica ou um trem chegando à estação. "No princípio era a palavra e a palavra era documentário", lembra o canadense Peter Wintonick em *Cinéma Vérité: Defining the Moment*, um documentário sobre a própria evolução do documentário. Wintonick, autor de um conhecidíssimo filme sobre as relações de Noam Chomsky com a mídia (*Manufacturing Consent*, 1992) sustenta que a questão essencial consiste simplesmente em encontrar o momento certo de capturar a imagem — e que o olhar dos fundadores do cinema-verdade, há mais de 40 anos, não só não mudou substancialmente, como ainda determina a forma utilizada hoje na televisão. Para ele, esse é um fato muito positivo.

FOTO KEYSTONE

Não é o que pensam muitos de seus colegas. Ally Derks, organizadora do Festival Internacional de Documentários de Amsterdã — o mais importante do gênero no mundo —, acha que televisão e documentários podem ser aliados eventuais, mas na essência são inimigos mortais. "No mundo inteiro, é a televisão que determina o tamanho dos filmes. Alguém já ouviu falar que um romance só possa ter 25 páginas ou que uma pintura tenha que ter 30 por 30 centímetros? As emissoras de tevê acham que documentários têm de ter exatos 52 minutos. Não existe mais espaço para documentários de longa-metragem. Muitos cineastas me enviam duas versões de seus trabalhos: a edição do autor e a versão de 52 minutos. Para mim, esse poderia ser o atestado de óbito para o documentário como uma forma de arte."

Esse pensamento sumariza uma das mais importantes distinções do cinema documentário hoje. Os "feitos para a tevê" e os "não feitos para a tevê", ou, para dizer de forma mais grata aos puristas, os "assimiláveis pela tevê" e os "não assimiláveis pela tevê". Para desespero dos que buscam meios mais econômicos de pôr seus projetos em prática, a distinção não se limita ao formato, mas estende-se ao suporte. Vídeo é vídeo, filme é filme, não importa que a revolução digital tente dizer o contrário. "Críticos de cinema devem preferir obras rodadas e projetadas como filmes, não como vídeos", lembra o alemão Klaus Eder, secretário-geral da Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica.

Nem tudo é verdade: quem disse que os espelhos não mentem?

Pode parecer exercício de retórica, mas está bem longe disso. Alguns dos melhores documentários produzidos nos últimos dois anos só poderiam mesmo ter sido feitos em filme — e ainda por cima dificilmente seriam assimiláveis pela televisão. *Tome Hybrid*, por

exemplo. Com mais de uma hora e meia de duração, o filme é sobre Milford Beeghly, um fazendeiro americano – hoje com 101 anos – que nos anos 30 desenvolveu uma fórmula de manipulação genética dos grãos de milho. O filme – em preto-e-branco e 16 mm – foi dirigido por Monteith McCollum, neto de Beeghly, e para falar a verdade é bem menos sobre o seu avô do que sobre formas e texturas, na melhor herança dos percepcionistas dos anos 60, gente como Snow, Frampton, Brackage, muito menos interessados no que estava sendo filmado do que no como aquilo estava sendo mostrado.

As coisas nunca mudaram com tanta rapidez desde que Lumière inventou o documentário

A busca pela expressão pura, quem diria, pode ser muito mais importante no documentário contemporâneo do que a busca pela verdade. "A melhor maneira de se aproximar da verdade é mentindo", diz Abbas Kiarostami, referindo-se à forma pseudodocumental presente em grande parte do cinema de ficção iraniano. O que parece verdade nos seus filmes, nos filmes de Mohsen e Makhmalbaf – e é aceito pelo espectador como tal – na maioria das vezes não é mais do que uma grosseira encenação.

A falsificação da verdade é uma forma que há pouco tempo seria considerada escandalosa, mas hoje é vista como legítima, para que não apenas ficcionistas, mas sobretudo documentaristas, possam expressar sua visão do objeto documentado. Em *Closer*, dirigido por Tina Gharavi, a diretora fala sobre sua própria relação com Annelise Rodger, de 17 anos. O momento crucial do filme é quando Annelise revela à mãe o seu lesbianismo. A mãe está lá, e Annelise também, mas a revelação real se deu de fato vários anos antes. Na cena, chora a filha e chora a mãe. A câmera se desloca e agora é a própria equipe que parece emocionada. É impossível saber o que é real, o que está sendo reconstruído e o que é simplesmente fruto da imaginação ficcional. Se contextualizado, digamos, no *Programa do Ratinho*, a seqüência seria considerada vulgar. Mas o documentário contemporâneo tende a interpretar o recurso como uma forma não apenas aceitável como também benéfica de manipulação.

Essa maneira de "ajudar a realidade" não é estranha a muitos dos melhores documentários que estão saindo do forno. O excelente *Out of Tibet*, do alemão Solveig Klassen, sobre a paixão de uma excantora punk por um monge tibetano; ou *Esther, Baby e Eu*, do canadense Louis Taylor, sobre o próprio diretor, que não queria ter um filho, mas cede à insistência da namorada.

Documentários sobre os próprios autores, aliás, ou ego-documentários, fazem parte de uma categoria muito especial. Para esses realizadores, o filme não tem de documentar o que está em torno, mas o que está dentro deles. Falar sobre as próprias experiências, angústias e expectativas, sob uma forma não-ficcional, é também uma maneira legítima de documentar a realidade. É possível que essa vertente já não seja tão forte quanto durante o seu apogeu, há dois ou três anos (o que, na escala dessas transformações, já começa a ser um bom tempo). Mas a tendência permanece em filmes como *The Alcohol Years*, de Carol Morley, sobre sua própria vida atormentada nos anos 80, ou *My Generation*, *Barbara Kopple* e *Tom Haneke*, sobre a vida entre os festivais de Woodstock. E muitos realizadores acabam falando sobre si mesmos, ainda que simulem estar falando sobre qualquer outro assunto, como a veterana Agnès Varda, em *Les Glaneurs et la Glaneuse*, sobre os catadores de sobras de comida.

O peruano *Q'Eschwachaca – El Ponte Dorado*, de Jorge Carmona del Solar, mostra a antiqüíssima tradição incaica de construir todos os anos uma ponte de corda sobre um desfiladeiro, para que os índios possam ir de um lado a outro de sua aldeia. A ponte tem de ser destruída e reconstruída todos os anos, sempre em junho – porque a corda cede após 12 meses de uso. É um método lento e penoso, carregado de perigos e misticismo. Se o diretor tivesse virado sua câmera em 180°, o público poderia ver que há poucos metros dali existe uma outra ponte, de sólida alvenaria, construída há alguns anos pelo governo. Ao não fazê-lo, o diretor não mente, mas claramente escamoteia a realidade. Esse também é um recurso válido? É difícil dizer, pelos valores que regem neste momento a produção documental. Há pouco tempo a BBC produziu um documentário sobre o mesmo assunto, e não me lembro de ter visto a ponte fixa. No mundo dos documentários, verdade nunca foi um conceito tão relativo.

Não é à toa que *The Sea that Thinks*, do holandês Grert de Graaf, ganhou o primeiro prêmio no Festival de Amsterdã deste ano. O documentário é sobre imagens e personagens que simplesmente jamais existiram. !

ENSAIO

O clown engajado

Dario Fo, o ator e dramaturgo italiano que levou para o Prêmio Nobel de Literatura a eterna crítica e polêmica que exercita no palco, fala sobre teatro e política em entrevista exclusiva

Por Elisa Byington, em Volterra

Mímica facial irresistível, vozeirão e gestos que dominam o espaço cênico inteiro, o italiano Dario Fo, aos 74 anos, ainda mantém o fôlego de ator-bruxo genial capaz de permanecer sozinho em cena durante horas, contando histórias mirabolantes e paradoxais, com a completa cumplicidade do público. O Fo dramaturgo, que em 1997 ganhou o Nobel de Literatura, também não pára de produzir suas comédias, nas quais poética, política e iconoclastia formam a tônica: no momento, ele finaliza *Il Porco*, sobre o tema da biogenética. A militância tampouco diminui, e, no fim do ano passado, ele chegou a lançar sua candidatura a prefeito de Milão. A cena, a dramaturgia e a política estão nesta entrevista exclusiva a **BRAVO!**.

Fo se reconhece o autor vivo mais traduzido e representado do planeta (no Brasil, montagens de textos seus como *Morte Acidental de um Anarquista*, *Brincando em cima Daquilo* e *Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico* têm sido constantes). Nascido em 1926 em Sangiano, Varese, na Itália, anticonformista, versátil e hiperativo, Dario Fo começou como pintor e arquiteto que inventava e contava histórias horas a fio. Comediante, comediógrafo, cenógrafo e diretor de seus espetáculos, ele passou pela experiência do teatro de revista, do rádio e da televisão, da qual foi banido em 1962, junto com a atriz Franca Rame (sua mulher há 46 anos), por terem encenado histórias em permanente atrito com a moral convencional.

Ao ritmo de duas comédias por ano, Fo sempre escreveu os próprios textos, enriquecendo-os e modificando-os no contato permanente com o público. Com Franca, formou nos anos 50 uma companhia, abandonada por ambos no fim dos anos 60, quando decidiram romper de vez com qualquer resquício do chamado teatro burguês e dedicar-se exclusivamente à experiência do teatro popular.

FOTOS GENTILMENTE CEDIDAS PELO ARQUIVO FRANCA RAME E DARIO FO

O artista em ação em *Mistério Bufo*, obra capital na sua dramaturgia

apresentando-se em fábricas, praças, prisões, nas "casas do povo".

E se desde o início as diferentes versões da Bíblia e seus personagens, assim como dos textos estudados na escola, foram matéria para a criatividade de Dario Fo, a partir de 1970, com a encenação do *Mistério Bufo*, ele forja uma poética completa, dotada de língua específica. Trata-se de uma mistura de dialetos à semelhança do *grammelot*, linguagem onomatopaica inventada pelos comediantes nos séculos 15 e 16 para fugir à censura. Reproduzindo vagamente os ritmos e tons da língua oficial, contava sobretudo com a capacidade expressiva do ator e da ligação dos sons aos gestos e movimentos do corpo.

Obra capital de Fo, nela ele atualiza mistérios e parábolas, contando a história de papas, cardeais, heréticos e apóstolos, faz sátira dos poderosos do passado para atingir o presente na cabeça do público, explorando no palco o sutil confim entre realidade e ficção. Misturando pesquisa e imaginação, ele reconstrói, por meio de textos ligados à cultura popular, uma Idade Média pouco conhecida para tentar reviver a irreverência original da cultura das classes populares.

Em seu mais recente espetáculo, *Lu Santo Françesco Jullare* (São Francisco Jogral), ele conta a trajetória de São Francisco de Assis, que em seus sermões pela Itália do século 13 inventava ele também o seu *grammelot* segundo a região e o público que o esperavam e se definia como um jogral, em tempos em que tais figuras mereciam o escárnio e o desprezo dos poderosos. Fo concedeu esta entrevista a **BRAVO!** no intervalo de suas apresentações da peça na praça medieval da cidade de Volterra, no alto de uma colina toscana, onde o prêmio Nobel menos convencional da história, diante de uma platéia superlotada, cantou e contou a história do Santo de Assis, misturando dialetos, vozes e diferentes dicções, tendo como cenário uma grande pintura feita por ele. Pouco depois, em novembro passado, em meio à crise da esquerda italiana com dificuldades em se renovar, Dario Fo lançou sua candidatura a prefeito de Milão, cidade onde vive e que terá eleições municipais em maio. A paixão cívica dele e Franca hoje se inflama, acima de tudo, com os riscos da biogenética e com a questão ecológica. "O envenenamento do planeta, das águas e do ar que respiramos é resultado de interesses econômicos privados com a cumplicidade do poder público em meio ao descaso geral", diz ele. Como prefeito, além do combate à burocracia, seu programa de governo envolvia a conversão dos transportes da prefeitura ao biodiesel (óleo de *colza*, uma semente) já adotado no seu próprio carro há mais de um ano. Apesar do impacto nos meios de comunicação, a candidatura de Fo durou menos de dois meses. "A maioria dos partidos de centro-esquerda (*coalizão que deveria sustentá-lo*) estava convencida de que eu os levaria à ruína", diz. Mas a ameaça de desastre ecológico e o proselitismo do biodiesel, à semelhança de outras convicções, também já estão sendo transformadas em texto teatral. Para ele, o papel social da arte e dos artistas é um aspecto fundamental.

Abaixo, Fo maquiando-se para encenar *Arlecchino Servitore di Due Patroni* **em Turim, 1991: "O riso é a experiência mais alta da inteligência. O riso libera de um peso para dar coragem"**

Na justificação do Prêmio Nobel a Fo, o júri de Estocolmo dizia que "na tradição dos jograis medievais (*ele havia*) fustigado o poder e restituído a dignidade aos humildes". Junto com Franca, Fo distribuiu o dinheiro do Nobel: "Quando Dario ganhou o milhão de dólares, pensei que podíamos ajudar os deficientes físicos. Atualmente já entregamos 29 ônibus com plataforma eletrônica, equipadíssimos, que custam o equivalente a US$ 50 mil cada um. Estamos para entregar outros cinco. Conseguimos também dar uma contribuição mensal a 46 famílias pobres como água. Há muito tempo já gastamos o dinheiro do Nobel, mas, a esta altura, como se faz para não continuar? Fazemos espetáculos, fiz serigrafias dos desenhos de Dario, que vendemos para continuar a ajudar essa gente", diz Franca. Ela conheceu Dario Fo no palco, e casaram-se em 1954. No ano seguinte nasceu Jacopo, único filho do casal. Durante anos atuaram juntos numa infinidade de comédias das quais com freqüência ela foi co-autora. Processado diversas vezes por difamação e ofensa

FOTOS GENTILMENTE CEDIDAS PELO ARQUIVO FRANCA RAME E DARIO FO

ao Estado e ao governo, em 1973, momento de dura luta política, Dario Fo foi preso depois de um espetáculo (somada à necessária coragem, ele aconselha a experiência da prisão aos jovens atores, no *Manual Mínimo do Ator* – publicado no Brasil pela Editora Senac –, lembrando que ela foi formativa até mesmo para Shakespeare e Christopher Marlowe, entre outros). No mesmo ano, a violência atingiu o casal de outra maneira brutal: Franca foi seqüestrada por um grupo de neofascistas, violentada e torturada com queimaduras de cigarro e cortes de gilete. Em 1998, divulgou-se que altos oficiais dos *carabinieri* (polícia militar) estavam envolvidos no ataque, que foi comemorado pelo general Giovanni Battista Palumbo.

Fo tem em Franca a incansável organizadora da vida familiar e da obra de ambos e a responsável pela edição das obras completas. Já são 13 volumes, além do *Manual Mínimo do Ator*. Mas é o arquivo todo dessas décadas de teatro e ativismo que está sendo compilado: "Quando estiver pronto, terá mais de 1 milhão de documentos disponíveis na Internet (*www.francarame.it*). Será possível ver todos os textos, quando e como foram encenados, as fotos, os croquis, mais de 20 mil desenhos de Dario. Uma loucura da qual estou muito orgulhosa", diz Franca. A seguir, a entrevista com Dario Fo.

BRAVO!: O sr. é escritor, ator, pintor, diretor, cenógrafo, além de intelectual engajado e militante. Como Dario Fo define Dario Fo?

Dario Fo: Quando me perguntam na alfândega, respondo: "Sou ator". Não posso sair declinando a lista das minhas possibilidades. Não encontro um termo. Mas o que me interessa é realizar coisas. Recentemente, reuni um grupo enorme de jovens pintores, cenógrafos, escultores, pescados nas várias academias de arte, e organizamos, junto com Franca, uma marcha de Milão a Roma em memória das vítimas dos atentados dos anos 70. Vítimas de massacres provocados pelo Estado, dentro da "estratégia da tensão", cujos processos não têm culpados até hoje! Um trabalho que me solicitou como pintor, informador e organizador. Realizamos um "trem da memória" durante três dias pelas cidades italianas, com os bone-

Fo trouxe para o teatro habilidades anteriores ao palco: ele começou como pintor e arquiteto. Acima, desenhos que fez para a montagem de *Johan Padan a la Descoverta de le Americhe*, **1991**

O Anarco-brechtiano

A arte combativa do dramaturgo italiano recorre a fórmulas estéticas abrangentes. Por Jefferson Del Rios

Imponente, Dario Fo tem um jogo de mãos e uma energia risonha capaz de encher uma sala, um palco, dominar uma roda de conversa. Como sempre, continua absolutamente convencido de que teatro é política – e, sempre, popular. Conceitos polêmicos, sobretudo com o crescimento em cena de questões filosóficas e sensoriais (como em Grotowski, Peter Brook e Bob Wilson). Mas Fo não está só. Numa Europa em que a riqueza não eliminou perturbações sociais (desemprego, racismo, etc.), atuam ainda veteranos dessa causa. Na França, para se ficar em dois nomes, o encenador Roger Planchon (1931), tido como um dos herdeiros de Brecht, e o dramaturgo Armand Gatti (1924). Por descuido ou divergência, Fo não os coloca entre seus preferidos, assim como faz apenas rápida referência a um conterrâneo genial, o ator e autor Edoardo Di Filippo (1900-1984), criador de *Filomena Marturano* (que recentemente foi encenada no Rio de Janeiro). Os irmãos Di Filippo – Edoardo, Peppino e Titina – são lembrados com carinho pelo teatro que tempera o puro italiano com maravilhas do dialeto e músicas de Nápoles. Há nele um realismo poético diverso da agressividade anárquica de Fo, que faz questão de demarcar sua posição: "Tenho uma origem artística diferente". Tem mesmo. Di Filippo é mais "tradicional" e quase pré-ideológico, ainda que tenha dito que a base de seu teatro "é o conflito entre o indivíduo e a sociedade".

Enquanto a cena napolitana é amorosa e provincianamente universal, Dario Fo faz ação direta em circuitos operários e comunidades de base em regiões industriais. Aqui entra a divisão entre o "popular simples" e o "popular militante". Um teatrólogo íntimo dos clássicos europeus e que domina o teatro medieval quase esquecido de Bonvesin della Riva e satíricos lombardos não tem nada de tosco ou espontâneo. Investe em pesquisa de arte numa Itália onde as ideologias estão nítidas partidariamente e manifestam-se com liberdade e têm meios editoriais (jornais, etc.) e artísticos próprios. Isso permite a Fo lidar com fórmulas estéticas abrangentes para adeptos da esquerda mais aguerrida (ele desentendeu-se com o Partido Comunista, reformista e conciliador). Enfim, um profissional em condições de ser chamado a dirigir Molière na "burguesa" Comédie Française, de Paris. Foi, viu e venceu.

A qualidade mais evidente de sua obra (texto e representação) está no humor apoiado em jogos verbais, improvisos e ênfase em situações absurdas, herança da *commedia dell'arte* (divertimento popular nascido no século 16). Arte combativa que abandonou as salas tradicionais em direção aos pátios de fábricas, sindicatos e praças públicas. Paralelamente à dramaturgia "proletária", o dramaturgo, em parceria com Franca Rame, sua mulher e principal intérprete, escreve sobre questões femininas no trabalho e no âmbito familiar. Assim, e desde o sucesso de *Mistério Bufo*, de 1969, os dois se tornaram personalidades internacionais. Agora, vamos aos problemas enfrentados por essa estética em outras línguas ou situações histórico-políticas: perdem-se bastante na tradução aquele tom exato de provocação e os subentendidos ligados a situações específicas (o que a presença de Fo, o melhor ator de seus textos, reforça). A tendência é o lado cômico prevalecer sobre as intenções essenciais das peças. Isso não impediu, porém, sucessos brasileiros como, entre outros, *Morte Acidental de um Anarquista* (sobretudo pela presença de Antonio Fagundes) e *Pegue, não Pague*. Ao mesmo tempo, paira no ar ceticismo quanto à eficácia da arte de denúncia e convencimento. A polêmica entre a poética visionária de Antonin Artaud e a objetividade crítica de Brecht, no entanto, continua. A verdade é que todas essas vanguardas ficaram "clássicas", respeitáveis (já ganham até o Nobel, como Fo). Melhor que polemizem enquanto algo de realmente novo não aparece sob os refletores. Mas, dentro da opção *popolare*, o anarco-brechtiano Dario Fo é uma presença ativa e séria.

Acima, Marília Pêra em *Brincando em cima Daquilo*, de Fo, 1984: nas traduções, a tendência é o lado cômico prevalecer sobre as intenções essenciais das peças

FOTO AGÊNCIA O GLOBO

cos, telas, tapeçarias enormes carregadas por nós, envolvendo as pessoas por onde passávamos. Um espetáculo que não tem a ver com o âmbito unicamente teatral.

Além de Brecht, quais são as referências fundamentais do seu teatro?

Usei tudo o que me passou pelas mãos. Tudo o que me comoveu, interessou. De Shakespeare a Molière, Brecht e os autores do Expressionismo alemão, Maiakóvski e os russos do período imediatamente posterior à revolução. Um certo teatro cômico satírico francês: Labiche, Feydeau. A commedia dell'arte. Sou apaixonado pelo teatro popular medieval, pelas histórias de Bonvesin della Riva (fim do século 13), Bascapè e outros satíricos lombardos. Acredito que para quem faz teatro seja um dever conhecer a própria história, assim como a dos povos vizinhos. Conhecer as próprias raízes culturais é a única maneira de poder escrever a história de hoje.

Desde *Mistério Bufo*, o sr. usa uma espécie de língua popular medieval, baseada em pesquisa e invenção, para recriar um teatro popular.

Fui usando de tudo um pouco, como o químico que, inserindo níveis diferentes de matéria, ou provoca a explosão de tudo nas mãos, ou então consegue encontrar um novo nível. Sou um fanático da pesquisa. Para escrever o *São Francisco*, li todo o Jacopone da Todi (*poeta do século 13*), que não é pouca coisa. Além de uma infinidade de fontes. Parte do texto é em dialeto napolitano do século 13, floreado. Outra, em língua lombarda, depois outra em dialeto umbro, língua muito dura. Para tornar popular qualquer assunto, primeiro é preciso conhecê-lo bem para esclarecer os nexos e, depois, tentar uma síntese, um resultado culto e popular ao mesmo tempo.

No teatro italiano do século 20, como o sr. se situa em relação a Luigi Pirandello e Edoardo Di Filippo, dois grandes autores muito representados?

Conheço bem Pirandello, mas meu trabalho não vem dali. Admiro sua inteligência e capacidade de impostar dramaticamente uma idéia, desenvolvê-la com suspense, à semelhança de um livro policial, os golpes de cena e a impossibilidade de descobrir quem é o "assassino", quem é o personagem-chave. Fascinante. Além da inteligência em jogar tudo para o ar declarando que todos são culpados, todos são inocentes. A grande sacada é estabelecer uma espécie de conivência entre a vítima e o carrasco. Temas que vêm do teatro expressionista e de uma certa análise da loucura que tem como referência comum a estrutura da psicanálise, não? Há várias possibilidades de leitura. Mas não me interessa.

Pirandello seria um exemplo do teatro burguês a que o seu se contrapõe?

Não se trata de catalogar. Seria fácil demais. Certo, o dele não é o teatro da revolução nem o teatro que se interessa pelo proletariado, que se põe à disposição da transformação da sociedade... Nunca!

E Edoardo Di Filippo?

Ele, sim, pertence à genealogia de Pirandello. Mas pertence também à grande tradição que vem do pai, do avô, da cultura napolitana, e dali se ergue. Tem momentos em que realmente toma partido: as farsas da fome, do desespero, a solidariedade e a resistência, não aceitar as regras, o valor da rebelião contra a sociedade...

A lição contida em *Filomena Marturano*, peça de Di Filippo?

Sim, uma mulher usada de quando em vez como objeto de prazer, uma mãe que em determinado momento se rebela. Tem três filhos de três homens diferentes, e o pai-patrão decide saber quem é o filho dele. Ela responde: "São todos filhos meus, todos filhos seus". Uma carga de verdade humana que Pirandello não teria ousado jamais. Essa é a grande diferença.

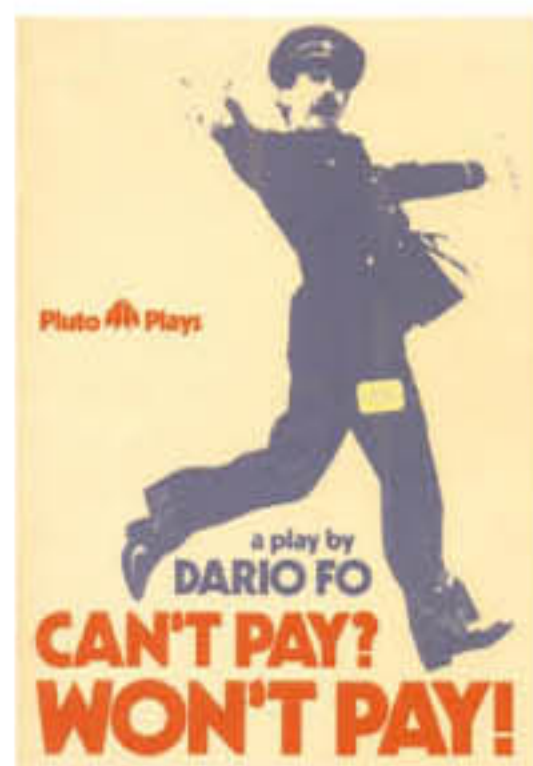
O sr. pertence à genealogia de atores-autores — existente na commedia dell'arte — comum a Di Filippo?

Como ator, vendo Edoardo, aprendi técnicas, pausas, distanciamento, medida, respiração, ritmo, mas tenho uma origem artística diferente. Temos a mesma ligação com a commedia dell'arte: a improvisação, a carga destrutiva e dessacralizante dos mitos. Além do dialeto usado como língua teatral, não folclórica, que foi certamente um ensinamento.

E a escolha do monólogo como poética?

Escolhi-o desde o início. Foi assim que virei ator sem me dar conta. Continuei a contar histórias como sempre tinha feito. Shakespeare sabia que, em geral, é mais eficaz contar um episódio do que fazê-lo acontecer em meio a diálogos. Além do que, me aconteceu uma coisa fundamental, que foi encontrar um texto escrito em pisano medieval que contava o milagre da ressurreição de Lázaro e perceber que era a transcrição de uma representação das que se faziam nas feiras, nas praças, um texto da tradição oral que só fazia sentido com o contraponto dos gestos, da voz, do corpo, como faziam os jograis. É o que acontece com tantos textos, como *Rosa*

Franca Rame e Fo na festa em Porto Canale di Cesenatico pelos 70 anos dela, 1999: casados desde 1954, formaram uma dupla que dividiu autorias, palco, militância e a distribuição do dinheiro do Prêmio Nobel a deficientes físicos e pobres

FOTO GENTILMENTE CEDIDA PELO ARQUIVO FRANCA RAME E DARIO FO

Acima, cartazes de algumas das peças de Fo. Abaixo, o artista se transformando em Arlequim: "Conhecer as próprias raízes culturais é a única maneira de poder escrever a história de hoje"

Fresca Aulentissima, texto de 1225 que estudamos na escola como monólogo pioneiro da língua italiana. Não se compreende bem o sentido até poder visualizar a cena e perceber que o jogral o recita dirigindo-se ao próprio sexo: "Le donne ti desiano/ pulzelle e maritate" (As mulheres te desejam/ sejam jovens ou casadas).

A gestualidade para o sr. parece ser parte do texto.

Não me basta ler algo. Procuro sempre prosseguir na tentativa de desvelar uma chave de leitura. Tenho estudado com atenção muitíssimas histórias, procurei entender realmente o que diziam; e bastava ler a gestualidade que não estava escrita, a outra face da medalha das histórias de tradição oral. Encontrei tantos textos que, ao serem lidos, eram ambíguos e por fim se revelavam de uma beleza, uma ironia, um grotesco. Eram cheios de vulgaridades, e por isso o imperador Frederico 2º fez uma lei "*contro juguladores obloquentes*", da qual falo no *San Françesco*.

Que papel tem São Francisco na sua dramaturgia?

A igreja teve um grande santo e uma grande oportunidade de reformar o cristianismo para viver segundo o exemplo de Cristo e a comunidade dos apóstolos. São Francisco tentou sobreviver às deturpações do poder com imensa paciência e ironia, suas qualidades de grande jogral. Sofreu um massacre enquanto era vivo e outro depois de morto, com a destruição de seus textos pelo general da Ordem, Bonaventura da Bagnoreggio. Ele percorria toda a Itália e discursava diante de 5 mil pessoas como se fosse a coisa mais normal do mundo. Sendo o latim a língua da classe alta e os dialetos diferentes entre si, ele inventou uma língua que pudesse ser compreendida por todos, misturando dialetos, usando sons onomatopaicos acompanhados por grande gestualidade e capacidade vocal. É realmente o pai da língua italiana.

O sr. foi recentemente homenageado em um simpósio intitulado *De Aristófanes a Dario Fo*. Qual o fio condutor que o leva ao comediógrafo grego?

Estudei os clássicos, lógico. Os gregos mais do que os latinos. Entre os gregos, para mim, Aristófanes tinha uma corda a mais. Como todos os satíricos daquela época, fazia grande uso do paradoxo. Inventou uma história maravilhosa em *Assembléia de Mulheres* para falar do massacre, da imbecilidade e inutilidade da guerra, do dano que faz à humanidade e à cultura! As mulheres descobrem ter uma única arma para fazer com que os homens raciocinem: aquilo que em geral lhes faz perder a razão, o sexo. "Não dou enquanto você não parar de guerrear." Lisistrata, mulher inteligentíssima, bela e fascinante, que sabe falar, convida as amigas a uma espécie de congresso em que combinam a estratégia, sob o juramento de que a primeira a ceder teria o desprezo da sociedade de mulheres. Mas, para vencer, as mulheres devem saber ser terrivelmente desejadas. Têm de aprender todas as artimanhas de como excitar o homem. Aquela grande lição de sexo que é uma das obras-primas do teatro. Eis o grande achado: em um jogo prazeroso e irônico, você se diverte enquanto ponho você diante dos problemas da paz. Um momento de altíssimo civismo.

FOTOS GENTILMENTE CEDIDAS PELO ARQUIVO FRANCA RAME E DARIO FO / PATRIZIA GIACOTTI

FOTO GENTILMENTE CEDIDA PELO ARQUIVO FRANCA RAME E DARIO FO

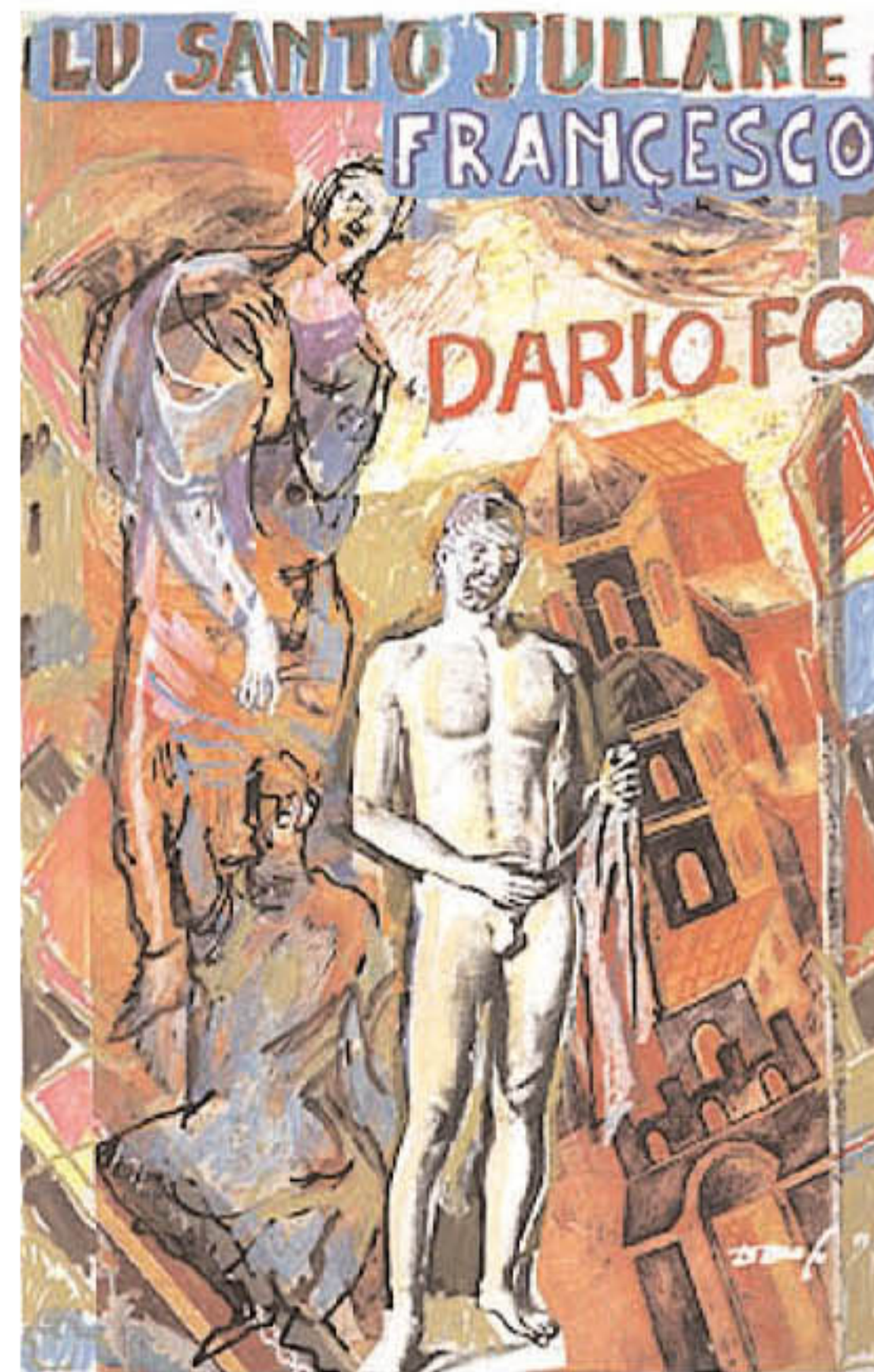
O sr. concorda que desde a queda do Muro de Berlim a sensibilidade a denúncias e críticas parece haver diminuído?

Por isso é necessário lutar ainda mais. A sociedade quer dizer que somos todos culpados e todos inocentes, quer embolar direita e esquerda para que não seja possível distinguir e tomar posição, quer dizer que é inútil lutar e acreditar em qualquer coisa pois todos são ladrões, são corruptos. E que a política é coisa de políticos. Melhor nem mesmo votar. Na Suíça se faz política com 40% dos eleitores. Aboliram até mesmo o quórum. Acabarão indo votar só os candidatos.

Um dos paradoxos de Dario Fo é lutar pela consciência do próprio público ao mesmo tempo que o controla ao ritmo dos seus gestos. O que o torna um ator-bruxo que faz o que quer do seu público?

Acredito que a base de tudo isso seja a análise do texto quando se lê. Na lição de Hamlet sobre como se deve recitar, ele diz que é questão de conservar, de jogar fora, de acreditar, de chorar, de se indignar. É como uma flauta: impossível tocar todas as notas ao mesmo tempo. Depois de tocar algumas, é preciso respirar. Minha escola de atuação foi o palco e tive como mestres gente que mal sabia ler e escrever. Possuíam grande experiência e sabedoria do fazer, de sentir o público, que eu analisava. Mas por que ele conta essa história assim? Onde é a pausa? Percebia que, usando uma tal pausa, mudando o ritmo sobre um elemento que me interessava, imediatamente obtinha grandes vantagens. É preciso saber se interromper, rir até um certo ponto. Romper a "quarta parede" e não permitir nunca que o público fique sentado sobre a própria bunda. Imprimir uma tensão, surpreender o seu modo de pensar. Porque o público diz: "Vamos assistir a esta comédia". Não! Não o deixe assistir! Interrompa-o. É necessário romper a tendência de relaxar, amolecer, tossir. Já notou que o público, quando se chateia, começa a tossir? Fiz um *Concerto para Violino e Tosse* em que convidava o público a tossir no ritmo e tempos adequados.

Por que o riso é o veículo principal da sua arte?

Porque o riso é a experiência mais alta da inteligência. O riso libera de um peso para dar coragem. É a relação entre o medo e o falso medo, é o desequilíbrio equilibrado dos indus. É anterior à tragédia. Na nossa cultura, até mesmo momentos da mais alta sacralidade estiveram ligados ao riso. Descobri que até o século 8º, entre o sábado e o domingo de Páscoa celebravam-se dois ritos: o Risus Pascalis e o Exultet, com exultações pela ressurreição de Cristo. O padre lia e cantava a primeira voz, e os fiéis respondiam dobrando o canto, que devia ser engraçadíssimo, porque se não explodia realmente a gargalhada geral entre os participantes, a comunidade interpretava o fato como mau agouro. Origem ainda mais antiga tem a lenda ligada à proteção das crianças por uma deusa até o momento do riso. A primeira gargalhada voluntária do bebê era esperada como sinal de que o cérebro estava pronto. A deusa então podia ir embora, pois tinha cumprido o seu dever.

A Accademia dei Lincei se ofendeu tanto com o Nobel dado ao sr. que deixou de indicar candidatos no ano sucessivo.

Mas eles, *a priori*, não consideram nem mesmo o teatro como literatura. Para eles, Pirandello ganhou porque era um professor, escrevia ensaios, livros. Depois, por passatempo, escrevia comédias para levar as atrizes para a cama — segundo a versão da Accademia, que o considerava, portanto, indecente. Comigo, é natural que reajam assim: "Quem é este sujeito? Mas por que aquele palhaço e não eu?". Levaram um susto ao descobrir que eu era o autor vivo mais traduzido e representado no mundo. ∎

Acima, desenho de Fo para o cartaz de seu espetáculo mais recente *Lu Santo Jullare Françesco*, o São Francisco: "Ele tentou sobreviver às deturpações do poder com imensa paciência e ironia, suas qualidades de grande jogral"

FOTOS PENNA PREARO

Os invasores do palco

A dança contemporânea começa a absorver a vitalidade do hip-hop, que aos poucos rompe barreiras da periferia para chegar aos grandes teatros

Por Ana Francisca Ponzio

Pode parecer utopia, mas os sinais são nítidos: a dança hip-hop está se fortalecendo no Brasil e – além de ser capaz de desviar jovens da violência para uma atividade que envolve prazer, convivência e auto-afirmação – desponta neste início de milênio como fonte vital de renovação artística. Assim como vem ocorrendo na Europa há alguns anos, os dançarinos brasileiros de rua afinados com a cultura hip-hop começam a influenciar coreógrafos contemporâneos. Ao mesmo tempo, as perspectivas de reconhecimento profissional apontam que é possível migrar das periferias para os teatros da chamada "alta cultura", com espetáculos que acrescentem conteúdo ao mero virtuosismo técnico. "Esse processo está em franca evolução, mas é fundamental preservar a autenticidade", diz o paulista Frank Ejara, um virtuoso do asfalto que espera dançar no Teatro Municipal de São Paulo sem deixar de se apresentar em redutos como o Greenexpress, o salão no Centro da cidade que no dia 11 deste mês promove mais uma de suas festas mensais – a *B.Boys Battle Party* – abertas ao público.

"Eles são geniais. Possuem uma combinação de desenvoltura e técnica que os bailarinos tradicionais só atingem depois de muito treino, e eu adoro o caráter de celebração que suas danças recuperam", diz Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do Grupo Corpo, sobre os b.boys, como são chamados os dançarinos do hip-hop. Em seu último espetáculo – *O Corpo*, com música de Arnaldo Antunes –, Pederneiras faz citação ao hip-hop num dueto em que os intérpretes mexem isoladamente certas partes do corpo, remetendo ao *popping*, o

Na página oposta, Frank Ejara à frente do grupo Discípulos do Ritmo, em seu meio original, a rua: expectativa de levar para o Teatro Municipal de São Paulo a desenvoltura e a técnica (acima) que acrescentam conteúdo ao mero virtuosismo

Abaixo, o b.boy Sandro Lee, do Guetto Freak, fundado por ele na cidade paulista de Osasco, em 1986: troca de informações para o aprimoramento da dança que já chegou ao Teatro da Ópera da Bastilha e ao Théâtre de la Ville, na França, em coreografias de José Moltavo

conjunto de passos robóticos do hip-hop. "Também me impressiona a coordenação extraordinária dos b.boys, que conseguem dividir o corpo inteiro, fazendo com que um movimento chame outro, virando uma onda só", diz o coreógrafo.

Na dança contemporânea brasileira, o hip-hop produz uma sedução generalizada. Após quase 30 anos de atividade, o Ballet Stagium de São Paulo injetou frescor em seu repertório recente ao convidar Frank Ejara e mais dois b.boys – Eduardo Augusto (ou Sô) e Djair Alexandre Góes (o Dhja) – para participar do espetáculo *À Margem dos Trilhos*, que estreou no ano passado. "Eles representam o aqui e o agora e trazem uma oxigenação para a dança em si. São capazes de gerar movimentos sem a rigidez e a codificação das técnicas convencionais, como o balé clássico, e isso é admirável. Além do mais, têm disciplina, gosto pelos desafios e estão se depurando", diz Márika Gidali, diretora do Ballet Stagium, que vem fomentando o hip-hop também no projeto educacional que desenvolve na Febem (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor). Desde novembro de 1999, Márika dirige bem-sucedidos cursos de danças de rua, ministrados por oito b.boys, para jovens infratores da Febem do bairro paulistano do Tatuapé.

Na cultura hip-hop, a dança é considerada o "primo pobre" do tripé que inclui o grafite e o rap (ou "*rhythm and poetry*"). "Também chamada de break-dance, não se compara ao rap, que foi absorvido pela indústria fonográfica, passou a movimentar um mercado multimilionário e se tornou uma espécie de desertor", diz Ejara. Nascido no bairro nova-iorquino do Bronx no início dos anos 70, o hip-hop assim passou a ser denominado nas festas de rua de Clive Campbell, o jamaicano que se celebrizou com o pseudônimo de DJ Kool Herc. Ele tinha 18 anos quando começou a promover bailes ao ar livre, com dançarinos que se exibiam no chamado break, ou parte instrumental da música. O sucesso de tais performances estimulou outro DJ – Joseph Saddler, ou Grandmaster Flash – a prolongar o break. Com dois toca-discos funcionando ao mesmo tempo, ele conseguia repetir a mesma parte instrumental, sem interrupção. Esse procedimento, adotado até hoje, permitiu aos b.boys incrementar ainda mais suas coreografias. Aberta a fusões, a dança do hip-hop absorveu recursos das lutas marciais, da capoeira e da acrobacia.

Acima, Everaldo – o *EV Freeze* –, também do Discípulos do Ritmo: espaço para a break-dance, considerada o "primo pobre" da cultura hip-hop, que inclui o grafite e o rap. Segundo Ejara, o rap foi "absorvido pela indústria fonográfica" e tornou-se uma "espécie de desertor"

Para b.boys como Ejara, o hip-hop antecipou a globalização, transformando-se num idioma de todas as raças e classes sociais. Na América, Ásia e Europa, disseminou-se como uma febre. Em vez de modismo passageiro, passou a ser considerado um autêntico movimento de renovação artística, ganhando trânsito livre nas elites.

Na França, o hip- hop foi avalizado por intelectuais como o filósofo Gérard Paquet, Fundador do Teatro Nacional da Dança e da Imagem de Châteauvallon, situado na região sulista de Toulon, Paquet construiu seu centro cultural como uma espécie de ágora, no alto de uma montanha. Multidisciplinares, as atividades por ele promovidas foram protagonizadas por nomes como Joan Baez, Peter Brook, Dizzie Gillespie, Jérome Savary, Gilberto Gil e também pelos jovens da programação denominada *Connexions Hip-Hop*. A iniciativas como essa somaram-se muitas outras. Nos arredores de Paris, as Casas da Juventude e da Cultura também investiram nos b.boys, que, em pouco tempo, começaram a dividir o palco com coreógrafos profissionais, convidados para programas de intercâmbio. Na rota de mão dupla que logo se formou, os criadores contemporâneos passaram a buscar nas ruas as informações capazes de revitalizar suas coreografias. Por sua vez, os b.boys inauguraram seu percurso em direção aos teatros de ópera.

O Que e Quanto

B.Boys Battle Party. Dia 11 de fevereiro, das 14h às 20h. Greenexpress (av. Rio Branco, 90, Centro, São Paulo, SP). Ingressos: R$ 1 (mulheres) e R$ 5 (homens). Mais informações pelo telefone 0++/11/3337-1233

Hoje, o hip-hop se manifesta com diversidade na cena francesa. Em produções de dança contemporânea, a recorrência às manifestações de rua tornou-se comum. No espetáculo *Casanova*, por exemplo, que Angelin Preljocaj criou para o Balé da Ópera de Paris, os bailarinos de formação clássica desenvolvem passos que, em alguns momentos, remetem à movimentação dos b.boys. O destaque máximo, contudo, ocorreu com José Montalvo, o coreógrafo que incluiu autênticos dançarinos de hip-hop em seus espetáculos, apresentados em espaços nobres como o Teatro da Ópera da Bastilha e o Théâtre de la Ville. Paralelamente, os grupos das periferias também se empenharam na depuração de suas linguagens. Em 1998, nos Encontros de Culturas Urbanas promovidos em La Villette, um grupo chegou a apresentar uma versão hip-

hop do balé *Petrushka*, concebido em 1911 pelo russo Mikhail Fokine. "O virtuosismo será sempre uma exigência essencial do hip-hop, mas agora é preciso lhe dar um conteúdo", diz o b.boy francês Mourad Merzouki.

Preocupação semelhante está começando a se manifestar entre os dançarinos brasileiros de hip-hop. Neste ano, Frank Ejara pretende estrear um espetáculo interpretado por seu grupo, o Discípulos do Ritmo. "Chama-se *A Raiz e o Fruto*. Na primeira parte, quero mostrar as origens da dança de rua. O foco seguinte será a evolução, associada a um certo flerte com a dança contemporânea." Como Ejara, outros líderes de grupos vêm investindo no aperfeiçoamento em outras cidades paulistas, como Mogi das Cruzes, sede do Die Hard Crew, dirigido por Jefinho e Ramon. Sandro Lee, que em 1986 fundou o Guetto Freak de Osasco, salienta: "Estamos somando informações para ganhar mais consistência". Também na colônia japonesa de São Paulo o hip-hop floresce, revelando um dos grupos mais afinados da cidade, o The Face, dirigido pelo cearense Haysten. "Gosto de trabalhar com os orientais porque eles têm consciência de equipe. Entre nós não há estrelas, todos dançam para o grupo brilhar e nosso lema é 'a humanidade é uma só'", diz Haysten.

Unidos, os b.boys autênticos também pretendem eliminar as deturpações, disseminadas por grupos que apenas exploram efeitos estereotipados e engrossam os equívocos de eventos como o Festival de Dança de Joinville. "Para ser b.boy é preciso ter força, resistência, coordenação motora, ritmo. Mas tudo isso não vale nada se não houver estilo", diz Haysten. Ainda maioria, os rapazes esperam atrair mais moças para seus elencos. "As meninas ainda relutam porque têm medo de se machucar. Mas, quando percebem que os passos dependem de técnica e equilíbrio, elas acabam aderindo", diz Ejara.

Difundida no Brasil por precursores como Nelson Triunfo, pernambucano que hoje dirige a Casa do Hip-Hop no município paulista de Diadema, a dança de rua se prolifera naturalmente, como um canal de resistência para os jovens das grandes cidades. "Todos são criadores. Quando inventam uma infinidade de passos e manobras nas rodas de b.boys, parecem estar desafiando as dificuldades que a vida lhes impõe", observa Rui Moreira, coreógrafo de Belo Horizonte que se inspirou na cultura hip-hop para criar o espetáculo *Quilombos Urbanos*. Igualmente sensível às manifestações de rua, o coreógrafo paulistano João Andreazzi vem pesquisando fusões com o hip-hop, no projeto denominado *Corpos Nômades*. Para Andreazzi, não há dúvidas: os b.boys possuem os atributos dos artistas contemporâneos. "Além de representar a realidade urbana, eles são despojados, viscerais e intuitivos." ■

Cena de *Quilombos Urbanos* (acima), espetáculo de Rui Moreira inspirado na cultura hip-hop. "Quando inventam uma infinidade de passos e manobras nas rodas de b.boys, parecem estar desafiando as dificuldades que a vida lhes impõe", diz o coreógrafo

FOTO DANIEL MANSUR/DIVULGAÇÃO

O plural da Nova Dança

Os três elencos da companhia paulista fazem da experimentação a base de espetáculos como *Acordei Pensando em Bombas*

Por Ana Francisca Ponzio

Embora geralmente mencionada no singular, a Companhia Nova Dança tem significado plural. Além de identificar três elencos dirigidos por personalidades distintas — as coreógrafas Adriana Grechi e Lu Favoreto e a diretora teatral Cristiane Paoli Quito —, o grupo também está ligado a um estúdio paulistano conhecido por sua agitada programação. Para as três autoras, trabalhar sob conotações múltiplas estimula tanto o treino cotidiano quanto a criação de espetáculos como *Acordei Pensando em Bombas*, da Companhia 4, de Cristiane, atração deste mês da programação do 1º Panorama Sesi de Dança, em São Paulo.

Quando surgiu, em 1995, o Nova Dança indicava em seu nome as influências que Adriana, recém-chegada da Holanda, trazia da School for New Dance Development, onde estudou durante dois anos. Junto com Lu e outra colaboradora, Tica Lemos, ela fundou um estúdio de criação e pesquisa no bairro paulistano do Bixiga, onde os alunos logo perceberam que, ali, não haveria papéis fixos. "Mesmo os que estão em fase de aprendizado são encorajados a agir como artistas, pois a filosofia do Nova Dança é estimular o potencial criativo para que cada um encontre seu próprio vocabulário", diz Adriana.

Esse princípio costuma transformar as criações do Nova Dança em processos coletivos, sempre levando em conta a individualidade de cada integrante. Funcionando como um laboratório, o grupo faz da disposição experimental uma característica permanente. Adriana, por exemplo, vem criando os espetáculos da Companhia 2 com uma técnica pessoal, que ela chama de "escuta". "Baseia-se na atenção, pois, enquanto dança, o bailarino deve estar em permanente conexão com os parceiros, sem perder a percepção do próprio movimento."

Já o elenco de Lu Favoreto — a Companhia 8 — foi experimentar no parque ecológico da Ilha do Cardoso o contato com a natureza que inspira o novo espetáculo da coreógrafa, *Modos de Ver*. Formado no início do ano passado, o grupo se identifica com o número oito não por uma preocupação com a ordem numérica, mas porque o algarismo lembra o desenho espiralado dos músculos do corpo humano.

A falta de padrões também conduz o trabalho de Cristiane, que migrou do teatro para a dança e agora promove um fértil cruzamento de expressões na Companhia 4. Em *Acordei Pensando em Bombas* ela se vale da técnica de improvisação de movimentos, ministrada por Tica Lemos, para expressar as inquietações da vida urbana.

Ao lado, Cristiane Paoli Quito (esq.), Lu Favoreto (centro) e Adriana Grechi, que dirigem os três elencos da Companhia Nova Dança: individualidades aplicadas a processos de criação coletivos

Acordei Pensando em Bombas, da Companhia 4 do Nova Dança. 1º Panorama Sesi de Dança. Teatro do Sesi (av. Paulista, 1.313, São Paulo, SP, tel. 0++/11/284-3639), dia 4, às 20h. Grátis

FOTO CHRISTIAN PARENTE

Cenas no cais do porto

A montagem de *Viagem ao Centro da Terra* inaugura novo espaço para espetáculos no Rio de Janeiro

Cena de *Viagem ao Centro da Terra*, cujo elenco divide o palco com o público

Desde o dia 1º deste mês, o Rio de Janeiro tem um novo espaço teatral. Inaugurado com a montagem de *Viagem ao Centro da Terra*, o Armazém da Cultura e Cidadania (praça Mauá, s/nº) ajudará a arrecadar fundos para a campanha contra a fome, criada pelo sociólogo Herbert de Souza, o Betinho. Para o projeto inaugural, os 150 metros quadrados do galpão, na região do cais do porto, são ocupados por 1 quilômetro de túneis plásticos, cenário do espetáculo "sensorial e multimídia", segundo o co-produtor, o ator Marcelo Serrado, que trabalha em parceria com Eva Mariani. "Não estamos nos baseando em Júlio Verne, como o título pode indicar", diz ele, que cita Jorge Luis Borges, Guimarães Rosa, Dante e, principalmente, Joseph Campbell como inspiradores do texto. "O público é o ator principal na viagem que, na verdade, é ao centro de cada um." Os espectadores – a lotação será de 55 pessoas – andam pelo teatro e participam em quatro estágios diferentes. Podem apenas assistir à encenação ou fazer parte dela, como protagonistas. Os diretores Otávio Donace e Ricardo Karman dirigiram, há seis anos, em São Paulo, peça semelhante – *A Grande Viagem de Merlin*, espetáculo de cinco horas de duração para apenas 35 espectadores-participantes – encenada no atual túnel Jânio Quadros, na época abandonado. A peça tem 22 atores – entre eles, Ednaldo Lucena, Maria Cristina Gatti e Francisco Carvalho. Marcelo Serrado é apenas produtor. "Para ela funcionar como queremos, é melhor não haver caras conhecidas da tevê", diz ele, que não recomenda o espetáculo a pessoas hipertensas ou claustrofóbicas, porque em alguns momentos a participação do público ganha contornos de aventura. Mais informações podem ser obtidas pelo telefone 0++/21/223-1038. – AYDANO ANDRÉ MOTTA

O tempo teatral de Dulcina de Moraes

O ator e diretor Sérgio Viotti lança uma biografia da atriz que foi referência absoluta da geração pré-Nelson Rodrigues

Biografia de Dulcina: história do teatro

Em algum momento de toda visita que o colega Sérgio Viotti fazia à atriz Dulcina de Moraes, em Brasília, os dois muniam-se de um gravador e de uma garrafa de café bem forte e ficavam horas registrando as passagens da carreira da artista carioca. Foram dezenas de longas conversas, não sem alguma resistência por parte da entrevistada que, em 1966, chegou a declarar que havia duas coisas de que tinha pavor: recordar o passado e falar de si mesma. Fez muitas concessões ao amigo, o que permitiu que ele escrevesse a sua biografia, lançada neste mês. *Dulcina e o Teatro de Seu Tempo* (editora Nova Aguilar, 616 págs., preço a definir) fornece, por meio do registro da vida da atriz (1908-1996), um painel da história do teatro brasileiro do período. Para concluir o livro, o também ator e diretor ainda colheu depoimentos de outros contemporâneos e reuniu artigos de jornais e críticas feitas à criadora da Fundação Brasileira de Teatro, a grande heroína do teatro brasileiro antes de Cacilda Becker.

A aproximação entre os dois se deu em 1958, quando Viotti voltou da Europa e ingressou na fundação. A grande amizade gerou duas peças, escritas por ele, interpretadas por ela: *Vamos Brincar de Amor em Cabo Frio*, de 1965, e *O Melhor dos Pecados*, de 1981, último espetáculo que Dulcina de Moraes fez no Rio e com o qual ganhou o Prêmio Molière. A atriz começou a carreira com o grupo de Leopoldo Fróes, certamente o mais importante do início do século. Com o marido, o ator Odilon Azevedo, fundou a Companhia Dulcina-Odilon, que lotou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro na década de 40 com montagens antológicas. – GISELE KATO

FOTO DIVULGAÇÃO

UMA EXPERIÊNCIA FALHA

Com opções equivocadas, montagem da Íntima Companhia de Teatro dissolve a força de *Woyzeck*, o clássico personagem de Büchner

Por Luiz Fernando Vianna

Sérgio Medeiros (direita) e Edson Bueno em cena do espetáculo: esvaziamento do enorme potencial dramático da peça original

O fato de ser uma peça inacabada, com lacunas na trama, parece ser um estímulo para que os responsáveis por novas montagens de *Woyzeck* acrescentem textos e situações à obra mais conhecida do alemão Georg Büchner (1813-1837). O expediente pode funcionar, da mesma forma que é plenamente plausível – como fez recentemente o Bando de Teatro do Olodum – transpor a história do século 19 para os dias de hoje, já que sua temática de exclusão social não envelheceu em nada. Na versão da Íntima Companhia de Teatro, em cartaz até dia 11 na Fundição Progresso, no Rio, os dois caminhos descritos acima são seguidos, mas eles não resultam numa idéia consistente ou original nem contribuem para conter o que é o erro principal da montagem do grupo paranaense: a dissolução da força de Woyzeck, que acaba sendo tratado como um coitado, não como um homem cuja vitalidade, mesmo massacrada pelas pessoas que o cercam, continua se esforçando para pulsar até explodir na forma de um assassinato.

Inspirado num caso real, *Woyzeck* é a história de um homem pobre que acumula humilhações: do capitão, que o ofende constantemente; do médico, que o usa como cobaia de uma experiência, pagando-lhe para comer somente ervilhas (na nova montagem, chuchu); do tamborileiro-mor (transformado agora em mestre-de-obras), que o espanca e ainda seduz sua mulher; e desta, Marie, que acaba sendo alvo do ódio absoluto do marido, recebendo inúmeras facadas.

Por intermédio de Woyzeck, Büchner expressa todo o seu repúdio à forma cruel como são exercidos diversos poderes (o científico e o militar, por exemplo) e procura demonstrar como a sociedade pode ser uma máquina de moer gente. O espetáculo dirigido por Edson Bueno – que tem como subtítulo *Como Alguém Se Torna o que É* – compõe essa máquina com ênfase na agressividade dos outros personagens contra Woyzeck, criando muitas cenas de gritaria, agitação e violência e recorrendo até ao clichê de inserir na trilha sonora o Pink Floyd de *The Wall*. A atualização da história por meio de elementos como o futebol, os cultos evangélicos e os palavrões não chega a emprestar dimensões novas à peça, tornando apenas caricata a maioria das cenas, pois os atores investem num estereótipo agressivo que praticamente impossibilita qualquer sutileza ou nuance. A opção da direção e do ator Sérgio Medeiros por um Woyzeck com sotaque caipira e jeito de capiau também contribui para a caricatura geral e chega a provocar risos em momentos dramáticos, como a cena do assassinato, num clima involuntário de chanchada.

Apesar de seu nítido empenho, o ator encontra dificuldades para transmitir o turbilhão que são a cabeça e as emoções do personagem.

Os momentos em que a ação praticamente pára e um ator discursa sobre, por exemplo, como Hitler e Stálin foram produtos de uma sociedade, não seres dotados de uma maldade excepcional, têm textos muito fracos e nenhuma afinidade com o restante do espetáculo. Já a idéia de iniciar e terminar a peça com o corpo de Woyzeck numa maca – no início como mote para uma explanação sobre anatomia (assunto que Büchner estudou muito) e no final com Marie sobre ele – é plasticamente interessante. A impressão que fica é a de que Edson Bueno e seu grupo queriam falar nesta encenação de temas que *Woyzeck* sugere, mas acabaram não conseguindo estofo para abordar esses temas de uma forma penetrante e inovadora – e ainda esvaziaram o enorme potencial dramático que a peça de Büchner contém.

No entanto, classificado como "experiência teatral", o espetáculo certamente vai contribuir para o amadurecimento da companhia e o estabelecimento de novos e interessantes rumos.

Woyzeck ou Como Alguém Se Torna o que É, de George Büchner. Adaptação de Edson Bueno e Sérgio Medeiros. Direção de Edson Bueno, com a Íntima Companhia de Teatro. Fundição Progresso (rua dos Arcos s/nº, Lapa, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/220-5070). Sexta e sábado às 20h; domingo às 19h. R$ 15. Até dia 11

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Jardim das Cerejeiras**, de Anton Tchekhov. Direção de Elcio Nogueira. Com **Tônia Carrero, Dirce Migliaccio, Renato Borghi** (*foto*), Milhem Cortaz, Beth Goulart, Iara Jamra, Ana Kutner, Roberto Alvim, entre outros. Patrocínio: Petrobras.	A ruína de uma família na Rússia do Império. Magnífico retrato psicológico de uma classe social destinada a desaparecer. As mudanças que se aproximam, nem todas para melhor, liquidarão com o ócio sentimental simbolizado pelas cerejeiras improdutivas.	Teatro do Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3135).	Até 4/3. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 20 e R$ 30.	É provavelmente uma das melhores encenações de Tchekhov no Brasil nos últimos tempos. Lembra montagens do Teatro Oficina na sua fase Górki: *Pequenos Burgueses* e *Os Inimigos*.	Nos requintes do espetáculo: cenografia de Hélio Eichbauer, figurinos femininos, lindos, de Simone Mina (uma revelação), iluminação de Wagner Pinto, sutil como o autor. E, claro, na maestria de Renato e Tônia. Atenção carinhosa para Roger Avanzi, o palhaço Picolino no papel do mordomo.	Em literatura, tudo de Tchekhov, contista de gênio, e seus irmãos literários: Máximo Górki (imprescindível a peça *Pequenos-Burgueses*) e Nicolai Gogol (*Almas Mortas*).
TEATRO	**Futilidades Públicas**, de Patrícia Gaspar. Direção de Elias Andreato. Com **Patrícia Gaspar** (*foto*). Cenário de Carlos Moreno. Figurino de Fabio Namatame.	Durante o assalto a um banco, uma mulher, presa no banheiro, encontra disposição para falar de sua vida cheia de manias, problemas, solidão, enfim, mas também de suas canções prediletas.	N.Ex.T. (rua Rego Freitas, 454, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/259-2485).	Até 10/3. 4ª, às 21h. R$ 15.	Pode ser vista não só como uma boa comédia como também um depoimento existencial feminino sincero. A atriz Patrícia Gaspar, que também é redatora e roteirista de televisão, foi premiada na Jornada Sesc de Teatro, em 1993.	Em como a autora, em sua primeira peça, tenta conciliar extremos: o teatro feminista, discursivo e duro, ou um outro, superficial demais.	Comédia que pretende tratar do feminino sem preconceitos: *Tango, Bolero e Cha Cha Cha*, com Edwin Luisi. O autor, Eloy Araújo, destacou-se nos anos 70 com *Seu Tipo Inesquecível*, bela atuação de Odete Lara. No Cultura Artística (rua Nestor Pestana, 196), de 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h.
TEATRO	**Valsa nº 6**, de Nelson Rodrigues. Direção de Sérgio Audi. Com **Kelly di Bertolli** (*foto*). Figurino de Klaus Novais.	Os pensamentos retrospectivos e delirantes de uma jovem no instante que precede sua morte, assassinada enquanto executa essa música de Chopin.	Teatro da USP (rua Maria Antônia, 231, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/255-7182).	Até o dia 21. 3ª e 4ª, às 21h. R$ 10.	Único monólogo de Nelson Rodrigues, a encenação dá seqüência à pesquisa *A Partitura do Ator*, sobre a chamada "verdade cênica", um conceito do teatro naturalista.	Na semelhança da peça com *Vestido de Noiva*, obra-prima do autor, em que a protagonista, prestes a morrer, revê a vida nos planos do delírio, da realidade e da memória. Em *Valsa nº 6*, ele comprova sua força mesmo sendo o monólogo um gênero de difícil rendimento dramático pleno.	No mesmo local e até o dia 18, *Alice Através do Espelho* (baseado no original de Lewis Carroll), com direção de Paulo de Moraes. Apresentações às 5ª e 6ª, às 20h; sáb. e dom., às 18h e às 20h.
TEATRO	**Company**. Direção de Charles Moeller. Com Claudio Botelho, Claudia Netto, Raul Serrador, Daniel Boaventura, Solange Badin, Regina Restelieux, Mauro Gorini, Totia Meireles, Paulo Melo, Cidália Castro, Ricca Barros, Doriana Mendes, Patrícia Levy, Sabrina Korgut.	A história de um nova-iorquino de 35 anos, as suas três namoradas e cinco casais de amigos. O envolvimento dele com essas pessoas, a personalidade de cada uma e as tensões entre elas são descritas por meio das canções.	Teatro Villa-Lobos (avenida Princesa Isabel, 440, Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/5275-6695).	A partir do dia 8. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 30 e R$ 35.	Encenado pela primeira vez na Broadway em 1970, o musical, com texto de George Furth, músicas e letras de **Stephen Sondheim** (*foto*), foi considerado uma inovação no gênero pelo estilo despojado da narrativa.	No efeito conjunto de um elenco equilibrado e no desempenho de Claudio Botelho no papel do protagonista. Cantor, compositor e diretor musical, ele dirigiu recentemente o espetáculo *Cole Porter*.	Filmes de Woody Allen, que sempre tratam de crises amorosas, música e Nova York.
TEATRO	**Alta Sociedade**. Texto e direção de Mauro Rasi. Com **Fernanda Montenegro** e **Ítalo Rossi** (*foto*). Patrocínio: Brasil Telecom, Petrobras e Eletrobrás.	Casal passa o ano-novo de 2000 em um luxuoso apartamento em Copacabana. Às voltas com a justiça, eles atravessam a virada do ano conversando sobre o assunto e acabam assim construindo um tragicômico panorama da impunidade das elites brasileiras.	Teatro Scala (av. Afrânio de Mello Franco, 296, Leblon, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/239-4448).	Estreou em 24/1. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 30 e R$ 40.	Pelo reencontro de Fernanda Montenegro e Ítalo Rossi. Dupla histórica do teatro nacional, eles voltam a se apresentar juntos após 35 anos. A última vez foi em *A Mulher de Todos Nós*, de Henri Becque, com direção de Fernando Torres, encenada em 1966.	Em como dois talentos de primeira se permitem uma espécie de repouso de guerreiros numa comédia leve. Eles podem muito mais, mas ninguém é de ferro. Um dia, quem sabe, Fernanda encenará *A Visita da Velha Senhora*, de Dürrenmatt.	Dois bons filmes com Fernanda antes de *Central do Brasil*: *A Falecida*, de Leon Hirszman, e *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor.
TEATRO	**Savannah Bay**, de Marguerite Duras. Direção de Rogério Sganzerla. Com **Helena Ignez** e **Djin Sganzerla** (*foto*). Cenário de Fernando Mello da Costa.	Duas atrizes (mãe e filha na vida real) relembram fracassos e sucessos amorosos. A mais nova estimula a outra a resgatar memórias nem sempre fáceis.	Centro Cultural São Paulo, Sala Jardel Filho (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611).	Até o dia 11. De 6ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 12.	Na aparência o enredo é simples, mas Duras (1914-1996) não é uma escritora de trivialidades. Sua vida muito intensa e especial reflete-se numa literatura de fundo autobiográfico.	Na estréia teatral de Rogério Sganzerla, cineasta fundamental do cinema brasileiro como um dos líderes do que já se definiu como cinema de invenção.	Rever, sem falta, *O Bandido da Luz Vermelha*, de Sganzerla. É um dos melhores filmes da história do cinema brasileiro ao lado de *Bang Bang*, de Andréa Tonacci (os dois em vídeo).
TEATRO	**Pobre Super-Homem**, de Brad Fraser. Direção de Sérgio Ferrara. Com **Marco Antônio Pâmio, Olayr Coan** (*foto*), Gustavo Haddad, Rachel Ripani e Rosaly Papadopol.	A vida pouco convencional e afetivamente problemática de um grupo de amigos: a mulher obsessiva pelo amor ideal, o pintor homossexual, em crise no amor e na arte, um transexual com Aids e o jovem casal aparentemente sólido.	Teatro Brasileiro de Comédia, Sala de Arte (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622).	Até o dia 18. De 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 12 e R$ 15.	Obra representativa das mudanças de comportamento nas últimas décadas, sobretudo em sexo, entre o duro e o exagerado, mas tem sinceridade e emoção.	Em como uma produção, levantada com dificuldades por Marco Antônio Pâmio, chega a bons resultados em um espaço cênico limitado graças à direção de Ferrara e ao elenco coeso. Rosaly Papadopol e Gustavo Haddad se destacam em vários momentos.	O Nick Bar do TBC, nova versão do famoso ponto de encontro que existiu no mesmo teatro nos anos 50. Boa alternativa para antes ou depois do espetáculo. Drinques, pratos leves e um ambiente bonito, criado pelo cenógrafo J. C. Serroni, um dos sócios.
TEATRO	**Rei Lear**, de William Shakespeare. Direção de Ron Daniels. Com **Raul Cortez** (*foto*), Ligia Cortez, Lu Grimaldi, Bianca Castanho, Gilberto Gawronski, Mário Cesar Camargo, entre outros. Cenário e figurinos de J. C. Serroni. Patrocínio: Volkswagen do Brasil.	Tragédia política e familiar da autoridade sem sabedoria. Lear divide o reino entre as três filhas, mas exige delas uma declaração de amor subserviente. Cordélia, a caçula, recusa-se ao ritual hipócrita, e o conflito se generaliza. O rei conhecerá o desamparo cruel antes de se redimir.	Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/288-0136).	Até 25/3. 5ª, 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 20, R$ 25 e R$ 30.	É um Shakespeare com pleno domínio de sua arte que combina a loucura da história e a do ser humano no poder. A montagem, que não é perfeita, mas tem grande força, despertou surpreendente intolerância dos puros e duros do chamado teatro de pesquisa.	Na imponência visual que o cenógrafo e figurinista J. C Serroni conferiu à montagem em que se destaca o grande Raul Cortez totalmente à altura do papel. Há outros desempenhos dignos de atenção.	A versão cinematográfica dirigida por Michael Elliott. Com Laurence Olivier, Diana Rigg, Robert Lindsay, John Hurt, entre outros. Em vídeo.
DANÇA	O **1º Panorama Sesi de Dança** apresenta espetáculos de sete grupos brasileiros.	A mostra inclui obras de criadores expressivos – como **Renata Mello** (*foto*; autora e intérprete de *Slices*) e Ricardo Iazzetta, um dos criadores de *Adoniran*, com a Cia. 3 de Paus e Henrique Rodovalho (que participa com *Tresmaium*, dançado pela Cia. de Dança de Diadema, e *In Pulso*, pelo Balé da Cidade de São Paulo).	Teatro Popular do Sesi (av. Paulista, 1.313, São Paulo, SP; tel. 0++/11/284-3639).	De 3 a 25/2, às 20h. Grátis (retirar o ingresso uma hora antes, na bilheteria do teatro).	A diversidade marca a programação, que proporciona um panorama da criação brasileira contemporânea.	Nos dias 17 e 18, o coreógrafo paulistano Sandro Borelli fará a pré-estréia de *Senhor dos Anjos?*, inspirado no poeta Augusto dos Anjos.	A exposição *Êxodos*, do fotógrafo Sebastião Salgado, que será exibida no Foyer do Teatro Popular do Sesi, de 16/2 a 29/4.
DANÇA	**Scratching the Inner Fields**, de **Wim Vandekeybus** (*foto*), estréia em Paris com o grupo Ultima Vez.	Depois de criar *In Spite of Wishing and Wanting*, dançado só por homens (e apresentado no Brasil em novembro passado), o coreógrafo belga reúne um elenco de sete mulheres para tratar do poder da intuição.	Théâtre des Abbesses do Théâtre de la Ville (2, Place du Chatelet, Paris, França, tel. 00++/33/1/4274-2277).	De 27/2 a 1º/3. Horários e preços de ingressos a confirmar.	Um dos coreógrafos mais instigantes da atualidade, Vandekeybus tem o dom de coreografar a totalidade cênica graças à confluência entre dança, teatro, música, cinema.	Na investigação dos limites entre a dor e o prazer por meio de estados espirituais que confundem passado, presente e futuro.	Palco da dança contemporânea em Paris, o Théâtre de la Ville também apresenta em fevereiro o espetáculo *Still Distinguished*, da espanhola La Ribot. Mais informações sobre a programação pelo site www.theatredelaville-paris.com.

(*) *Com Ana Francisca Ponzio e Redação*

Mostra que reúne artistas imigrados integrantes da Escola de Paris evidencia

A conexão estrangeira

que a história convencional conseguiu escamotear a continuidade ininterrupta que vai do Romantismo ao Abstracionismo

Por Hugo Estenssoro

FOTOS DIVULGAÇÃO

Cabeça de Mulher, de Modigliani, 1913-1914

No começo do século 20, Paris era o inconteste centro da vanguarda mundial, para onde convergiam artistas de todo o mundo. A partir de 1904, o preciso ponto nevrálgico de toda a agitação artística passou a ser o estúdio de Bateau-Lavoir onde Picasso se instalou e em torno do qual gravitava toda uma comunidade – em grande parte estrangeira como ele – sem a qual não se pensa a arte do século 20. A Escola de Paris 1904-1929, A Parte do Outro, *a mostra no Museu de Arte Moderna de Paris que reúne pintura, escultura e fotografia, traz a contribuição de boa parte deles. Brancusi, Modigliani, Chagall, Brassaï, Soutine, Mondrian, Man Ray, Kertész, entre outros, além do próprio Picasso (cujo* Arlequim *abre a exposição), estão com obras do período, e são parte da que é referida como Escola de Paris, curiosamente subestimada pela ortodoxia crítica. A seguir,* **Hugo Estenssoro** *analisa razões e méritos.*

Acima, *O Filósofo*, 1921, de Soutine, que nasceu na Lituânia e emigrou para Paris em 1913: mesmo o sagrado cânon modernista é uma caótica salada de nomes de todas as latitudes, constituindo o primeiro "estilo internacional" desde a Idade Média

É pouco provável que os mais jovens tenham ouvido falar muito na Escola de Paris. Na minha adolescência, quando eu estudava arte (*circa* 1960), vários dos meus professores e mestres – por exemplo o venezuelano Jesús Soto ou a portuguesa Vieira da Silva – eram membros de carteirinha daquilo que alguns chamavam de "segunda" Escola de Paris, isto é, a do pós-guerra. Contudo, os mais insolentes entre nós já olhavam a ainda novinha "Escola de Nova York" como a única vigente. Opinião que, generalizada, "canibalizaria" a história da arte contemporânea além de toda proporção, falsificando-a até os limites da fraude. Eu tive sorte: poucos anos depois, em 1968, bati na porta da Factory de Andy Warhol e aprendi a minha primeira lição de que a arte de vanguarda, depois de Duchamp (que se mudou para Nova York em 1915!), nunca é vanguarda e raramente é arte.

Talvez isso explique o tom tímido e hesitante, quase de desculpa, dos curadores da mostra *A Escola de Paris 1904-1929, A Parte do Outro*, que fica no Museu de Arte Moderna de Paris até o dia 11 de março. Para eles, a tradição modernista – Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Abstracionismo e sucessores – é tão sacrossanta que a Escola de Paris fica reduzida à sua mínima expressão. Isto é, à vertente basicamente figurativa, em termos estéticos, e aos artistas estrangeiros, em termos históricos. Pôr em questão a ortodoxia reinante (não para negá-la, mas para reduzi-la às suas justas proporções) é algo que o culto institucionalizado e burocratizado da rebeldia vanguardista não pode permitir-se sem arriscar a carreira. Ainda bem que a bela exposição fala sozinha e contradiz contundentemente o critério usado e os textos introdutórios do catálogo da mostra.

Escudando-se no já tão manuseado conceito do "Outro", os curadores chegam ao resultado fatal do critério multiculturalista: criam um gueto onde não existia, excluindo formalmente os "metecos" com uma eficácia que a xenofobia e o anti-semitismo informais da época não tinham conseguido. Uma simples olhadela nos catálogos de duas mostras recentes – aquela sobre o Fauvismo que o próprio Museu de Arte Moderna de Paris montou no ano passado e *1900: Arte na Encruzilhada*, da Royal Academy de Londres (ambas resenhadas em **BRAVO!**) – deixa cristalinamente claro que a contribuição dos estrangeiros foi crucial para fazer de Paris a "capital do século 19", na frase de Walter Benjamin, e para o nascimento da arte moderna. Aliás, mesmo o sagrado cânon modernista é uma caótica salada de nomes de todas as latitudes, constituindo o primeiro "estilo internacional" desde a Idade Média. Sem esquecer, é claro, que a Escola de Nova York é composta majoritariamente de estrangeiros: De Kooning (holandês), Gorky (armênio), Guston (canadense), Rothko (russo), etc.

A artificialidade desse critério fica em evidência com a forçosa exclusão de uma longa lista de figuras maiores, que vai, em ordem alfabética, de Arp a Torres-Garcia e beira a desonestidade com o tratamento dado a figuras capitais, desde Picasso até Chagall. Um rasgo de originalidade salva a honra dos curadores: duas das seis seções estão dedicadas à "invenção de Paris" por um grupo de fotógrafos que inclui André Kertész, Brassaï, Germaine Krull, Man Ray e, esticando um pouco os parâmetros, Berenice Abbott. De fato, a documentação iconográfica da Escola de Paris feita por esses fotógrafos foi um fator importante na mitificação do período, magnificando incalculavelmente os efeitos promocionais de que Nadar foi o pioneiro na Paris cara a Benjamin. Com característica perversidade, os curadores preferem o *fashionable* Brassaï ao consagrado cronista fotográfico da época, Kertész.

Onde e Quando

A Escola de Paris 1904-1929, A Parte do Outro. Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (Av. Président Wilson, 11). Até 11 de março. De terça a domingo, das 10h às 19h

O contraste que Kertész fazia entre a "vida artística" da Paris das décadas de 20 e 30 e a de Nova York (onde morou) dos anos 40 aos 80 foi uma longa e nostálgica lição de história social da arte no século 20. A riqueza cultural e humana do período parisiense por ele descrito pode resumir-se na idéia de que esse foi o último momento de esplendor da civilização européia. A famigerada "ruptura" modernista, vista sob esse ângulo, não era ruptura, mas a natural culminação de um complexo processo secular, que começa com o Romantismo e tem sua última expressão no Modernismo (isto é, apesar de todos os mal-entendidos, uma paradoxal rejeição à modernidade). Daí que os limites cronológicos da mostra do Museu de Arte Moderna de Paris, 1904-1929, sejam discutíveis, mas não totalmente errados. Em realidade, a história da Escola de Paris se estende até a deflagração da Segunda Guerra Mundial em 1939; mas é na "vil e desonesta" década de 30 (como disse Auden) que a "sociedade de massas" dá o ar de sua desgraça.

A história convencional conseguiu escamotear o elemento mais importante, que é a continuidade ininterrupta que vai do Romantismo ao Abstracionismo. Recente mostra sobre os fauvistas deixa isso muito claro: o Modernismo começa com eles, e não com o Cubismo. É possível e razoável, contudo, aceitar a importância do Cubismo pelo impacto histórico que teve graças à máquina promocional que o consagrou. Nesse sentido, o ponto de partida da exposição, a instalação de Picasso no Bateau-Lavoir, em 1904, é de fato um momento crucial, simbolizado pela inscrição com giz azul que Picasso colocou na porta de seu novo estúdio: "*Au rendez-vous des poètes*". Ponto de encontro do que chegaria a ser "*la bande à Picasso*", o estúdio do espanhol tornou-se também o cenáculo da poesia modernista francesa com a presença de Apollinaire, Max Jacob e André Salmon, que seriam os evangelistas do Cubismo e de outras modernidades. O ponto fraco do Fauvismo, do ângulo histórico, é que não contou (por uma simples questão de idade) com o apoio logístico de um grupo de escritores que, identificando-se com ele, lhe desse a indispensável presença publicitária: a geração de Matisse, nascido em 1869, era a de Va-

O Arlequim, pintado por Picasso em 1917, obra que abre a exposição: o estúdio do pintor espanhol era o centro dos vanguardistas

léry (1871), Gide (1869) e Claudel (1868), que chegam à maturidade na última década do século 19, no período de transição pós-impressionista e simbolista. Valéry, por exemplo, foi amigo de Degas e tinha vínculos de família com Manet.

Tem mais. A geração literária de Valéry e Gide formava a quintessência da alta cultura francesa e não freqüentava a boemia artística. Já Apollinaire e seu grupo cultivavam a vida alegre e, na hora do aperto, não desprezavam o jornalismo venal e até algumas obrinhas pornográficas. Era natural que seu status picaresco os pusesse em contato inevitável com a súcia famélica de artistas estrangeiros que, a partir de Van Gogh, chegavam a Paris à procura de cultura e liberdade (muitos eram judeus da Europa Oriental e Rússia). Além do mais, Apollinaire era também um "meteco" ítalo-polonês; Max Jacob, de origem judaica, sabia o que significava ser um *outsider* na era cimeira do anti-semitismo francês, e Salmon havia sido educado na Rússia. Mas coube a outro "meteco", o suíço Blaise Cendrars, que depois teria passagem pelo Modernismo brasileiro, celebrar o momento em versos que cantavam a Paris cosmopolita que os acolhia: "Oh Paris/ Estação central, encruzilhada das inquietações".

É claro que isso tudo – a miraculosa fermentação cultural parisiense no início do século e o papel preponderante de artistas de inúmeras nacionalidades (incluído um brasileiro, Rego Monteiro) – só tomou forma e coerência com a passagem do tempo. Daí que o termo "Escola de Paris" tenha sido cunhado apenas em 1925, isto é, quase retrospectivamente, segundo a cronologia da mostra. O autor desse termo foi o crítico André Warnod, num artigo em que, tipicamente, atacava o patrocínio do Estado a uma arte francesa oficial, acadêmica, totalmente alheia à "arte viva" do momento, que não apenas era uma atração poderosa para artistas do mundo inteiro, mas que de fato era feita em grande parte por artistas estrangeiros. A ambigüidade é óbvia: Warnod defende a arte francesa contemporânea, mas reconhece implicitamente que o elemento essencial são os estrangeiros, muitos com sobrenomes nitidamente judaicos. Essa a origem, sem dúvida, da ambigüidade historiográfica do termo "Escola de Paris", a ponto de hoje sua validade ser contestada por muitos: tanto a *Oxford History of Western Art*, como o *Yale Dictionary of Art and Artists*, importantes obras de referência publicadas nos últimos meses, simplesmente não o mencionam. E é razoável duvidar de uma inclusão futura dado o morno entusiasmo do Museu de Arte Moderna de Paris na hora de relançá-lo.

Ao lado, *Retrato de Oscar Niestchaninoff*, pintado em 1913 por Rivera. A história da Escola de Paris se estende até a deflagração da Segunda Guerra Mundial, em 1939

À esq., *Café de la Rotonde*, de Vamlieff, 1921. Um dado-chave para a mais que necessária revisão da história oficial da arte moderna é a continuidade – encarnada em Paris de 1824 a 1939 – da grande arte burguesa, e sua conversão num "estilo internacional" que permite seu transplante para Nova York depois da Segunda Guerra Mundial

Mas seria um erro perder à toa um instrumento crítico que, embora inexato, permite distinguir um dado-chave para a mais que necessária revisão da história oficial da arte moderna: a continuidade – encarnada em Paris de 1824 a 1939 – da grande arte burguesa e sua conversão num "estilo internacional" que permite seu transplante para Nova York depois da Segunda Guerra Mundial (*"cherchez l'argent..."*).

Só assim poderemos superar o que eu chamaria de "síndrome Campalans". No México, em 1967, conheci Max Aub, um grande romancista "espanhol" – isto é, um "meteco" de pai alemão nascido na França (1903), que escrevia em castelhano e tinha se exilado depois da Guerra Civil Espanhola. Amigo de Picasso, Buñuel, García Lorca, Malraux, Hemingway e *tutti quanti*, em 1958 publicou no México o romance *Josep Torres Campalans*, em que fazia a biografia imaginária de um suposto pintor catalão, amigo íntimo de Picasso, que tinha sido o "verdadeiro inventor" do Cubismo, que Picasso teria lhe roubado. O livro vinha com farta documentação ficcional assinada por críticos como Jean Cassou. Rindo, Aub contou-me que quando a intelectualidade francesa ouviu falar no livro, sem saber que era ficção, inundou a imprensa cultural com lembranças e memórias de Campalans e seu lugar na história da arte moderna. Até reproduziram, com admiração, os acanhados desenhos de Aub incluídos no livro como se fossem de Campalans. Assim se escreve a história. Por isso cumpre reescrevê-la de vez em quando.

ARTES PLÁSTICAS

Em busca do coletivo brasileiro

Rede de artistas e galerias é tentativa de configurar um sistema de arte nacional, ainda que este venha depois do reconhecimento externo

Por Katia Canton

Despretensiosa no título, que sugere uma certa permissividade curatorial, *Idéia Coletiva*, exposição em cartaz na galeria paulistana Camargo Vilaça, lança na verdade questões fundamentais que envolvem a realidade da arte contemporânea no Brasil. Por exemplo: seria possível estabelecer uma colaboração genuína entre as diferentes galerias brasileiras? E isso garantiria o fortalecimento de um cenário artístico interno, dando respaldo a uma situação de projeção internacional que começa a tomar corpo já faz uma década?

Márcia Fortes e Ricardo Sardenberg, curadores que assumiram a diretoria da Galeria Camargo Vilaça há um ano, após a morte de Marcantônio Vilaça, responsáveis por *Idéia Coletiva*, vêem nessa parceria a possibilidade de mostrar ao público que existe no ar um novo *espírito do tempo*.

"A situação contemporânea pede um novo tipo de relacionamento, mais articulado e fluido entre as diferentes galerias e seus artistas. Queremos mostrar que já existe um grupo forte de artistas brasilei-

FOTO VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

A Casa Construída, de Efrain Almeida, 1999

ros, que se apresentam e se deslocam com maturidade, acostumados a trabalhar consistentemente com galerias, expor em feiras e instituições internacionais nos últimos dez anos", diz Sardenberg.

Para concretizar essa relação e organizar uma amostragem da nova cena artística brasileira, os curadores convidaram vários artistas, representando suas respectivas galerias, para integrar a exposição na Camargo Vilaça. A polêmica não faltou. Algumas galerias, como Luisa Strina, Baró Senna, Marília Razuk e Valu Oria, em São Paulo, Circo Bonfim, de Belo Horizonte, ou Laura Marciaje, do Rio de Janeiro, aderiram imediatamente à proposta de dividir comissões e somar esforços para solidificar o cenário da produção nacional. Outras, como as paulistanas Brito Cimino, Thomas Cohn e inicialmente Casa Triângulo, temeram que a parceria sediada em uma outra galeria comercial como a Camargo Vilaça pudesse gerar uma confusão em torno da representação de seus artistas.

Nesse jogo de adesões e ausências, *Idéia Coletiva* finalmente elencou um time de 20 artistas que se firmaram no cenário da arte brasileira entre o fim dos anos 80 e o fim dos 90. Com uma única obra ou uma pequena série de cada um dos artistas, a exposição acaba percorrendo a amplitude do que se costuma chamar de Geração 90 (apesar de incluir nomes que surgem nos anos 80), mesclando alguns reconhecidos há uma década, como os de Adriana Varejão, Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza, Caetano de Almeida, Paulo Monteiro e Lia Menna Barreto, com destaques dos anos 90, como Rivane Neuenschwander, José Damasceno, Efrain Almeida, Fernanda Gomes, Marepe, Mônica Rubinho, Cristina Rozinski e, de relevo ainda mais recente, Mauro Piva, Franklin Cassaro, Valdirlei Dias Nunes, Rubens Mano, Marcos Chaves, Adriana Tabalipa e Marta Neves.

Não se trata de um mapeamento completo em sua capacidade de representar a complexidade e a sofisticação da arte contemporânea brasileira da Geração 90. Longe disso, que seria tarefa impossível. Na articulação da idéia com outras galerias e com a opção de mostrar apenas obras recentes, que não tivessem sido exibidas com freqüência, resultou a falta na exposição de artistas fundamentais para o desenho da cena artística brasileira, como Sandra Cinto, Rochelle Costi, Rosângela Rennó, Keila Alaver, Rosana Monnerat, Pazé, Tonico Lemos, Daniel Acosta, Rosana Paulino, Beth Moysés, apenas para citar alguns dos mais interessantes que dividem o momento contemporâneo.

De todo modo, a validade de

À direita, *Ou...Ou*, de Rivane Neuenschwander, 2000. A situação das artes plásticas no Brasil é fruto de uma certa inversão de tempos e espaços: só depois que os contemporâneos brasileiros ocuparam espaço internacional é que se instaura a articulação de galerias, instituições, colecionadores, cursos, etc. que funcione e garanta a continuidade dessa produção

FOTO VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

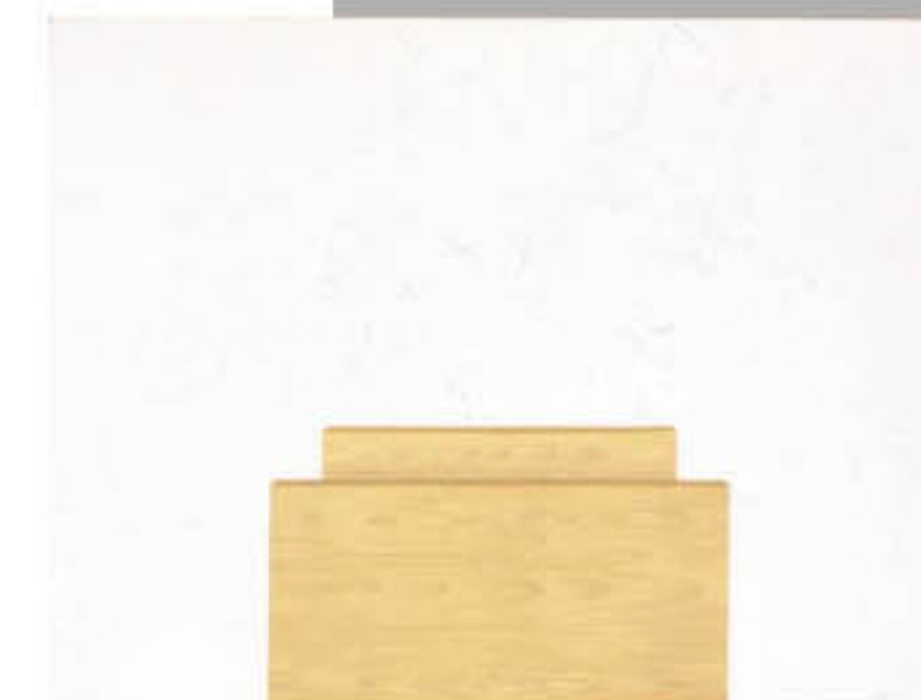
FOTO DIVULGAÇÃO

À esquerda, *Anvers*, de Caetano de Almeida, 2000. Abaixo, obra sem título de Valdirlei Dias Nunes, 1999. A arte contemporânea brasileira tem heranças estabelecidas desde o período barroco e a depuração formal trazida por movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo

Idéia Coletiva não está na escolha específica de nomes que formariam um panorama, mas sim na tentativa de articular uma colaboração, uma rede de artistas e galerias que pudessem garantir uma condição de trabalho mais sólida e consistente no cenário nacional.

Nesse caso, é interessante notar como a situação das artes plásticas no Brasil é fruto de uma certa inversão de tempos e espaços: primeiro, já no fim dos anos 80 e início dos 90, os contemporâneos brasileiros passam à mira de críticos e curadores internacionais, ocupando crescentemente um local de destaque nas grandes mostras e feiras espalhadas pelo mundo. Somente agora, depois desse reconhecimento externo, é que se instaura a luta aberta para a configuração de um sistema de arte nacional – galerias, instituições, colecionadores, cursos, etc. – que funcione e garanta a continuidade dessa produção.

Na verdade, a abundância de exposições internacionais que contam com a participação de artistas brasileiros se insere num processo que já vem se sedimentan-

do há quase uma década. A situação tornou-se mais evidente quando, em 1994, a convite da Bienal de São Paulo, marchands nova-iorquinos como Mary Sabattino, Loris Ledis e Robert Flam vieram ao Brasil para reunir artistas brasileiros contemporâneos em várias exposições, espalhadas por galerias de Nova York. O plano resultou no *Art from Brazil*, um projeto de exposições concomitantes que, em janeiro e fevereiro de 1995, levou Tunga, Nuno Ramos, Daniel Senise, Mira Schendel, Hélio Oiticica, Sandra Tucci, Waltercio Caldas, Regina Silveira, José Resende, Valeska Soares, Adriana Varejão e mais Fernanda Gomes, Ester Grispum, Leonilson e Ernesto Neto para galerias e instituições culturais da cidade.

Abaixo, pintura de Edgard de Souza, 2000

A concentração de tantos brasileiros num circuito competitivo como o das galerias de Nova York demonstrou que os próprios marchands internacionais buscavam na arte brasileira uma alternativa para o mercado supervalorizado e de certa forma desgastado de obras norte-americanas e européias ocidentais. No fim dos anos 80, hiperinflacionado, o mercado de arte começou a transportar-se dos centros hegemônicos para outros continentes que pudessem oferecer arte de alta qualidade a preços mais acessíveis.

Na verdade, a escolha do Brasil como uma das melhores opções no contexto latino-americano é atribuída sobretudo a uma vigorosa maturidade alcançada pelos artistas nacionais. Não se pode esquecer que a arte no país tem uma história densa, com heranças estabelecidas desde o período barroco, algo que, por exemplo, inexiste nos Estados Unidos. Outro elemento decisivo é a depuração formal trazida por movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo, que se desenvolvem em paralelo com a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, inaugurada em 1951, garantido uma intimidade e uma relação direta com a arte internacional.

Hoje, há pouca dúvida sobre a realidade desse sucesso. Basta conferir a quantidade de artistas e o destaque atribuído aos brasileiros em feiras como a Arco espanhola, a Fiac francesa, a presença de nomes brasileiros em bienais internacionais e na Documenta de Kassel. Resta entender que, além da existência de uma tradição consistente e de uma abertura para o que se faz no exterior via anos de bienais de São Paulo, a diversidade cultural do Brasil faz com que a produção seja sofisticada, destacada em seus aspectos formais e conceituais, constantemente equilibrando-se entre as heranças locais, muitas vezes marcada pelas tradições populares, e um maduro internacionalismo. A arte contemporânea brasileira soma, com fluência, ancestralidade e referências autobiográficas a uma linguagem de sotaque contemporâneo e globalizado.

Nesta transição de século e milênio, artistas brasileiros trabalham num contexto sócio-histórico bombardeado por excessos de todos os tipos. O mundo da arte contemporânea move-se dentro de uma densa rede que envolve o mercado, o sistema de galerias e museus, as feiras nacionais e internacionais, os salões, os curadores e os críticos, as bienais, os colecionadores.

A rapidez de informações propagadas por uma sociedade marcada progressivamente pela informação virtual e pela engenharia genética desnorteia e intriga. Provoca. Não permite mais aos artistas adotar uma postura descolada das questões sócio-históricas que norteiam a vida cotidiana. Nesse sentido, artistas contemporâneos não compartilham de uma atitude modernista que buscava na arte uma resposta transcendental, abstrata e sintética, acima das coisas que formam o mundo real. A arte não mais redime. E os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades.

FOTO EDOUARD FRAIPONT/DIVULGAÇÃO

FOTO VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

Se logo após a efervescência da pintura instituída pela Geração 80 discutiu-se e polemizou-se uma teórica "morte da pintura", à Geração 90 não cabe mais uma discussão sobre questões relativas aos suportes. A pintura não morreu, tampouco a escultura. Juntaram-se a elas instalações, objetos, textos, Internet e outros meios. Um elenco complexo e sofisticado de suportes e possibilidades materiais se abre naturalmente aos artistas, que substituem essa preocupação com o meio por uma outra, ligada ao sentido.

Acima, *Restless 8*, vidro espelhado e jateado de Iran do Espírito Santo, 1997

Artistas contemporâneos buscam sentido. Um sentido que pode estar alicerçado nas preocupações formais que são intrínsecas à arte e se sofisticaram no desenvolvimento dos projetos modernistas do século 20, mas que baseia seus valores na compreensão (e apreensão) da realidade, infiltrada nos meandros da política, da economia, da ecologia, da educação, da cultura, da fantasia, da afetividade.

A memória, as relações de dualidade entre corpo e espírito e os registros pessoais formam o grande e inquietante tema de uma nova geração. Ele se estrutura com base em arranjos formais e construções conceituais que compõem narrativas não-lineares, enviesadas, que levam em conta a sofisticação formal herdada dos artistas da vanguarda modernista que marcou grande parte do século 20. Sem ser impulsionada por um projeto sociopolítico específico e sem o respaldo de movimentos ou manifestos – a ação artística contemporânea é prioritariamente individual, baseada em formas de expressão pessoal e íntima –, a Geração 90 se engaja em tentativas de restabelecer na arte um sentido, uma mensagem, uma conexão com o observador de forma a incitar nele algum tipo de postura diante do mundo e da vida (observações que incluí no meu recém-lançado livro *Novíssima Arte Brasileira — Um Guia de Tendências*, ed. Iluminuras).

Mesmo com as limitações da mostra *Idéia Coletiva*, na impossibilidade de inclusão de todos os nomes representativos da nova arte contemporânea brasileira, ela chega a criar interessantes relações de forma e pensamento, ligados a referências de memória que aludem particularmente ao nosso passado antropofágico. Não é mera coincidência o fato de vários artistas construírem obras "comidas", "devoradas", deterioradas, derretidas. Em suas *Cartas Comidas*, Rivane Neuenschwander mostra mapas "comidos"; Franklin Cassaro apresenta desenhos mordidos; Fernanda Gomes, pão comido; e José Damasceno, em seu *Arquivo Vivo*, mostra arquivos de papel com pedaços arrancados, comidos. A proposta antropofágica do Modernismo brasileiro dos anos 20 parece revisitada criticamente, recoberta de ironia e abjeção.

Onde e Quando

Idéia Coletiva, **obras recentes de 20 artistas brasileiros. Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, São Paulo). Até 2 de março. De segunda a sexta, das 10h às 19h; sábado, das 10h às 14h. Grátis**

O artífice da moderna Nova York

Mostra dá a dimensão de Alfred Stieglitz no desenvolvimento da arte americana no século 20

Fotógrafo, editor e dono de galeria, Alfred Stieglitz (1864-1946) é considerado um dos personagens mais importantes no desenvolvimento da arte moderna americana. Sua obra fotográfica e as mais de 190 exposições que organizou em suas galerias nova-iorquinas levaram a uma transformação dramática na arte e fotografia americana nas primeiras décadas do século 20. O impacto de sua atividade vai poder ser conferido a partir de 28 deste mês na National Gallery of Art, em Washington, na exposição *Arte Moderna e América: Alfred Stieglitz e Suas Galerias de Nova York*, que reúne 175 esculturas, fotografias e trabalhos em papel de diversos artistas. O título é uma referência às galerias de arte de Stieglitz: a 291, The Intimate Gallery e An American Place. Segundo Earl Powell, diretor da National Gallery, entre os anos de 1908 e 1946 essas galerias foram o centro de um diálogo intelectual intenso na comunidade artística americana desencadeado pelo movimento de vanguarda europeu.

Acima, óleo de Marsden Hartley, 1939. À direita, *The Flat Iron*, fotogravura de Stieglitz, 1903

Stieglitz foi um dos primeiros a defender que a fotografia também era uma arte, o que advogou em diversas publicações e pela ação de um grupo que ele formou, o Photo-Secession. O grupo de fotógrafos foi a origem, em 1905, da galeria 291, onde Stieglitz começou a apresentar a arte moderna européia para os americanos, com obras de Brancusi, Cézanne, Matisse, Rodin e Picasso. Estas obras, que compõem a primeira parte da exposição da National Gallery, eram exibidas nos Estados Unidos como contraponto à sua fotografia, fomentando na galeria um discussão sobre a capacidade de criação artística por meio da experimentação e sobre processo criativo. A segunda parte da exposição em Washington examina a formação do modernismo americano, com obras do grupo hoje conhecido como os Sete Americanos: o próprio Stieglitz, Charles Demuth, Arthur Dove, Georgia O'Keefe, Marsden Hartley, John Marin e Paul Strand. A mostra faz uma análise sistemática do impacto da ação de Stieglitz no desenvolvimento da arte moderna americana. Para ele, era por ser o país mais moderno do mundo que os Estados Unidos também deveriam ser a maior força cultural, e Nova York, o centro desse furacão. A exposição fica na National (6th St., NW) até 22 de abril. — FLÁVIA SEKLES, de Washington

FOTOS DIVULGAÇÃO

VIOLÊNCIA E PAIXÃO

A pintura passional de Dora Longo Bahia

Por Katia Canton
Foto Bruno Schultze

No fim dos anos 80, em São Paulo, quando ainda cursava a faculdade de artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), Dora Longo Bahia pintava cenas cartunísticas, influenciada pelo humor e a crítica social dos jovens artistas da geração 80, como Sergio Romagnolo, Leda Catunda e Ciro Cozolino. Mas já então ela esboçava um traço que iria marcar toda a sua carreira: a passionalidade. Naquele fim de década, Dora produziu auto-retratos em que se representava enforcada, ensangüentada, desesperada.

Em 1989, ela mostrou uma outra série de pinturas, baseadas em contos de fadas, aproveitando o lúdico e também o perverso nelas embutidos. Nos anos 90, ficou conhecida por sua série de mulheres retratadas no limiar da dor e do sofrimento gerados por paixões, pinturas em que os personagens tinham olhos chorando sangue, facas fincadas no peito: "Eram imagens de dor gerada por amor, mortes por amor. Percebi que a violência gerada pelas mulheres é sempre passional", diz.

Seguindo essa linha, Dora criou os auto-retratos, exibidos a partir de 1993, na Galeria Luisa Strina, auto-imagens como mulher, mãe e esposa. "Eu posava, me fotografava e então me pintava, apropriando-me de outras imagens típicas da condição feminina."

Em seguida, além dela própria, pintou figuras de mulheres conhecidas por sofrerem de amor, como Ofélia, Frida Kahlo, Laura Palmer (personagem do seriado norte-americano *Twin Peaks*). "Minha questão não é exatamente o feminismo, como muitos viam naquele momento, mas sim a violência e o sofrimento gerados por sentimentos de amor e de paixão", diz Dora, que passou também a retratar o universo masculino.

De seu trabalho de ilustradora para o jornal *Folha de S. Paulo*, a artista derivou o hábito de ler manchetes violentas, que geraram nova série de obras: "Me apropriei de personagens trágicos, usando os textos do *Notícias Populares* e do caderno *Cotidiano*, da *Folha*". Dora utilizava os textos das manchetes e os personagens, que eram representados nas telas pela figura de seu então marido, o fotógrafo Marcelo Arruda, ou pela de amigos íntimos que suportaram "associar suas imagens a histórias tão terríveis", segundo a artista. Em 1997, essa pesquisa resultou numa exposição que reuniu 12 telas, com as figuras de 12 amigos diferentes, pintadas em tamanho real, em tons azuis e sem nenhum fundo ou cenário: "Eram retratos nus, sem nenhum tipo de julgamento".

No fim dos anos 90, a violência representada nas telas de Dora foi tomando outros contornos. Depois de passar seis meses em Paris, a artista incorporou a "beleza da cidade" à produção. E chegou a ironizá-la em algumas pinturas intituladas *Art Must Be Beautiful* (Arte Tem de Ser Linda) e *Artist Must Be Beautiful* (Artista Tem de Ser Lindo), sobre fundos que retratavam Paris e ela própria. Em seguida, ela fez imagens das figuras prototípicas de pai, filho e marido. A violência ali só era vista na maneira como as imagens iam ficando translúcidas, desprovidas de força, quase desaparecendo.

Seu trabalho atual está centrado na pintura que vai desaparecendo. Ela pinta cenas parisienses, fotos de familiares — particularmente do avô —, todas quase escondidas por trás de camadas de tinta branca azulada. "A violência agora está no próprio ato da pintura", diz. Essas pinturas esbranquiçadas, na verdade, são todas pintadas com um fundo vermelho. Depois de pronta, a artista amolece a tinta com acetona e raspa a tela, até surgir uma ferida púrpura. O deslocamento do tema para o próprio conceito da pintura representa um processo de mudança para a carreira de Dora: "É um momento mais sintético", resume.

Dora Longo Bahia, 39 anos, divide seu tempo entre as aulas de pintura e o projeto que ministra na Faap e o atelier, uma garagem adaptada em uma bonita e arborizada casa, no bairro paulistano dos Jardins. Ali, entre obras de outros artistas contemporâneos e a companhia constante de duas cachorras, ela segue o ritmo que alia esmero técnico a uma certa rebeldia perante a vida.

Uma vitrine contemporânea

A feira espanhola Arco mostra a arte atual reunida por mais de 270 galerias

Ao lado, obra de Valeska Soares; abaixo, peça de Waltercio Caldas: presença brasileira

Uma das mais importantes vitrines de referências da arte atual, a 20ª edição da Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madri, a Arco, que acontece entre os dias 14 e 19 deste mês, conta com a participação de 274 galerias de 29 países. A mostra deste ano homenageia o Reino Unido, que leva à Espanha a produção reunida por 21 galerias da região, privilegiando a criação britânica mais recente. O Brasil é representado pelas obras reunidas pelas galerias Baró Senna, Brito Cimino, Camargo Vilaça, Casa Triângulo, Raquel Arnaud, Luisa Strina, Millan e Valu Oria. A Camargo Vilaça, por exemplo, leva criações de 36 artistas, juntando gerações com nomes como Lygia Pape, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares, Paulo Pasta, Leda Catunda e Efrain Almeida. Obras de Keila Alaver, Cabelo, Tunga e Artur Barrio são expostas por Luisa Strina, enquanto Waltercio Caldas, Carmela Gross, Maria Carmen Perlingeiro e Antonio Manuel são os escolhidos da Raquel Arnaud. A programação da feira ainda inclui o *Project Rooms: Algunas Islas*, um espaço reservado a 32 obras feitas por artistas de ilhas como Austrália, Japão, Porto Rico e Haiti. Como faz em toda edição, a organização da mostra também convidou, dentro do programa *Cutting Edges*, 37 galerias estrangeiras que trabalham somente com nomes de vanguarda, dedicadas a projetos experimentais. Na 20ª edição da feira (parque Ferial Juan Carlos I, Madri, Espanha, tel. 0++/34/91/722-5017), a área ao ar livre, de 1,5 mil metros quadrados, será ocupada por esculturas e intervenções reunidas de várias partes do mundo por Alicia Murría e Mariano Navarro. Mais informações no site www.arco.online.ua.es. – GISELE KATO

Para um roteiro da invenção

O Museu de Arte Moderna de São Paulo recebe a exposição de Antonio Dias, que reúne telas, vídeos e instalações

Chega neste mês ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/5549-9688) a mostra *Antonio Dias – O País Inventado*, exposição que já esteve na Bahia e em Curitiba e logo segue para o Rio de Janeiro, incorporando, em cada novo endereço, peças pertencentes a instituições locais. Com curadoria de Sônia Saltztein, o conjunto, composto agora por mais de 40 obras, percorre toda a carreira do artista paraibano. Há desde peças conceituais, feitas entre as décadas de 60 e 70, em Paris, até suas telas mais recentes, dos anos 90, quando ele começa a experimentar novos materiais como grafite e ouro. A exposição, que se abre dia 8 e fica no MAM-SP por dois meses, revela um artista que passa com facilidade da instalação para a tela, do vídeo para o papel. As muitas experiências com diferentes técnicas e gêneros fizeram dele um dos artistas brasileiros mais reconhecidos no exterior – o único representado, por exemplo, na seleta coleção do Museum Ludwig, em Colônia, na Alemanha. A visão panorâmica da arte de Antonio Dias ganha reforço, em São Paulo, com o lançamento de um livro, um CD-ROM e um vídeo. A publicação, com 140 páginas e a reprodução de 130 obras, traz ainda um texto da curadora Sônia Saltztein. O itinerário da exposição conclui-se, enfim, no mês de maio, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde estarão reunidas 65 peças do artista. – GK

Serigrafia de Antonio Dias, datada de 1973: variedade de técnicas

FOTOS DIVULGAÇÃO

A VISUALIDADE E A ACUMULAÇÃO

Mostra reúne Lucchesi, Bento e Benjamim, que têm em comum o fazer emergir no âmbito do circuito artístico "erudito" um comportamento mais preso à arte popular

Por Tadeu Chiarelli

No alto, óleo de Lucchesi; acima, peça de Benjamim; à esquerda, *Torre para Santo Onofre*, de José Bento

Existe uma contradição na mostra de Marcos Coelho Benjamim, José Bento e Fernando Lucchesi, em cartaz em São Paulo, no Museu Brasileiro de Escultura. Uma contradição salutar, diga-se. Contrastando com o caráter obsessivo e pautado no acúmulo de elementos das obras apresentadas (quer por ajuntamento, quer por obsedante contigüidade), revela-se o design da exposição, assinado por Isay Weinfeld, extremamente despojado (e, nesse sentido, exemplar).

Por meio dessa montagem que ressalta cada obra em particular, e cada uma delas em relação às outras e ao problemático espaço do lugar, é possível refletir calmamente, e sem atropelos visuais (sobretudo esses abomináveis adereços de exposições que viraram triste moda em São Paulo), nos desígnios que, supostamente, nortearam a curadora da mostra, Aracy Amaral, ao reunir as obras daqueles artistas.

Benjamim, Bento e Lucchesi possuem como característica comum o fato de enfatizar em suas obras o caráter operacional, deixando o valor ideativo surgir como uma espécie de conseqüência de suas ações sobre o mundo e o mundo dos objetos. Uma questão problemática, na recente arte brasileira, uma vez que faz emergir no âmbito do circuito artístico "erudito" um comportamento mais preso, talvez, ao universo da arte popular.

(No entanto, que o leitor não pense que, na mostra, encontrará objetos de formas inusitadas e controversas. Sobretudo em Bento e Benjamim, a conjunção que ambos desenvolvem entre a ação acumulativa de derivação popular e um certo formalismo originário do âmbito do minimalismo internacional, produz, em algumas peças, uma desconcertante sensação de *déjà vu*. Fato que não ocorre nas desbragadas pinturas e objetos de Fernando Lucchesi.)

Mescla-se a essa característica dos trabalhos dos três artistas o fato de que todos eles vêm de Minas Gerais. Minas, como é sabido, possui uma fortíssima tradição barroca, que sempre se comportou com aquela mesma ênfase na operacionalidade. Tal fato faz com que o visitante se pergunte se estaria diante de mais uma mostra que tenta iluminar obras de artistas contemporâneos com fortes laços com a tradição do Barroco brasileiro (repleto de forte inteligência popular).

Infelizmente, é impossível conferir essa impressão com a proposta da curadora, porque, apesar dos livros publicados por ela sobre os artistas, aqueles não se encontram à venda no local de exibição.

De qualquer maneira, independentemente de saber se Amaral estabelece ou não os vínculos da produção dos três artistas com a tradição barroca que os antecedeu, o fato é que as obras ali apre-

Marcos Coelho Benjamim, José Bento e Fernando Lucchesi. Museu Brasileiro de Escultura (rua Alemanha, 221), São Paulo. Até dia 11. De 3ª a dom., das 10h às 19h. Grátis. Patrocínio: Banco ABC Brasil S.A

FOTOS DIVULGAÇÃO

As Mostras de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Angélica de Moraes (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Obra Nova** *Investigação s/ procedimentos técnicos p/ pintura de folha Taióba* (detalhe), 2000 Ubirajara Ribeiro	Museu de Arte Contemporânea da USP (rua da Reitoria, 160, Cidade Universitária, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3818-3538). Depois de uma reforma de seis meses, o MAC reabre como talvez o único museu do país com um espaço devidamente preparado para as instalações contemporâneas de grande dimensão. Além da sala com pé-direito duplo, há o Gabinete de Papel, equipado para exibir mais de 500 obras por vez.	Exposição com obras de 97 artistas contemporâneos, várias delas inéditas, feitas com as mais diferentes técnicas. A seleção inclui importantes nomes da atualidade, como Nelson Leirner, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Antonio Dias e Tomie Ohtake.	Até 3/3. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; 5ª, das 11h às 20h; sáb. e dom., das 10h às 16h. R$ 3.	A mostra assinala o bem-sucedido esforço para dotar o museu de exemplos da melhor arte contemporânea produzida no país. Apesar do nome, o MAC guarda em seu precioso acervo basicamente obras modernas.	Na arquitetura revitalizada do prédio. Trata-se de um dos poucos museus de arte do país com características realmente contemporâneas.	Não tem.	A exposição de gravuras organizada por Ricardo Ribenboim, Leon Kossovitch e Mayra Laudanna no Itaú Cultural (av. Paulista, 149). *Investigações: A Gravura Brasileira*, que fica aberta até o dia 18, percorre o desenvolvimento da técnica pelo século 20, de Carlos Oswald e Oswaldo Goeldi a Maria Bonomi e Samico.
SÃO PAULO	**Rubem Valentim** *Emblema-Logotipo-Poético* (detalhe), 1974 Rubem Valentim	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-9844). O arquiteto Paulo Mendes da Rocha concluiu a reforma do museu, projetado por Ramos de Azevedo, em fevereiro de 1997. Desde agosto do ano passado, funciona no prédio o **BRAVOCafé do Ramos**, espaço dedicado a mostras de fotografia.	Exposição com 51 obras do artista baiano que recorre à herança cultural africana para fazer uma arte repleta de elementos mitológicos e religiosos. Há pinturas, esculturas e objetos feitos entre 1957 e 1988.	Até o dia 28. De 3ª a dom., das 10h às 18h. R$ 5.	A refinada arte de Rubem Valentim é traço de união entre a cultura popular de raiz africana e a arte construtiva brasileira. Tudo nele é inteligência, a mil anos-luz das banalizações folclóricas.	Na enxuta geometrização das formas dos objetos rituais do candomblé, como o machado de duas lâminas opostas, símbolo de Xangô.	Livro *O Artista da Luz*, com 208 págs. e texto do curador Benê Fonteles. Preço a definir.	A sala *Willys de Castro*, inaugurada neste mês na Pinacoteca do Estado. O espaço exibirá obras do artista paulista feitas entre as décadas de 50 e 80, dos movimentos concreto e neo-concreto. Também na pinacoteca, visite a coletânea de fotografias da São Paulo de 1905 a 1913, tiradas pelo historiador Afonso de Freitas.
SÃO PAULO	**Pancetti – O Marinheiro Só** *Menino Bom*, 1945 José Pancetti	Museu de Arte Brasileira da Faap (rua Alagoas, 903, prédio 1, Higienópolis, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3662-1662). Aberto desde 1961, o museu tem um acervo com mais de 2,5 mil peças de artistas como Flávio de Carvalho, Anita Malfatti, Lasar Segall e Ismael Nery. No saguão do prédio principal encontram-se vitrais desenhados por Tarsila do Amaral e Portinari.	Mostra com cem obras do pintor paulista, divididas em cinco módulos, pertencentes, em sua maioria, a coleções particulares. Uma retrospectiva desse porte não era organizada desde 1962. Patrocínio: Petrobras.	De 6/2 a 4/3. De 3ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb. e dom., das 13h às 18h. Grátis.	O sucesso das marinhas de traços oblíquos e pinceladas magras escondeu talvez o melhor Pancetti: o dos retratos e naturezas-mortas. A exposição devolve visibilidade a essa parte do legado do artista.	Nas telas da série *Janela do Meu Atelier*, de 1951, que revelam ressonâncias das lições de Cézanne.	Com 120 págs., texto da curadora Denise Mattar e cronologia do artista. Preço a definir.	As 12 esculturas inéditas de Nicolas Vlavianos, que ficam na Faap de 15/2 a 18/3. Feitas em módulos articulados, as peças misturam ferro, bronze e alumínio. A exposição também marca o lançamento de um livro com a produção do artista desde os anos 50, em Paris, e textos de Walter Zanini, Mario Pedrosa, entre outros.
SÃO PAULO	**Projeto de Graduação – Artes Plásticas – USP** Obra de Ana Luiza Dias Batista	Casa das Rosas (avenida Paulista, 37, São Paulo, SP, tel. 0++/11/251-5271). Projetada por Ramos de Azevedo em 1928, a Casa das Rosas passou a funcionar como museu em 1991. Sob a direção de José Roberto Aguilar, a programação prioriza exposições interdisciplinares. O site www.vianetworks.com.br/casadasrosas tem mais de 1,4 mil páginas sobre o acervo.	Coletiva de dez artistas que acabam de receber o diploma do curso de graduação em Artes Plásticas da ECA-USP, muitos deles já com destaque no cenário internacional. Sob a orientação de Carlos Fajardo, Ana Maria Tavares e Marco Burti estão Alexandre Anselmo, Débora Bolsoni, Thiago Bortolozzo, entre outros.	De 6/2 a 4/3. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	Bem-vinda tendência: a articulação entre espaços expositivos institucionais e a universidade, abrindo ao público os processos de pensar e criar arte vivenciados por artistas em formação.	No fato de todo o elenco da mostra ser aluno de três ótimos artistas-professores: Carlos Fajardo, Ana Tavares e Marco Buti.	Não tem.	A exposição *Coleção Pirelli-Masp de Fotografias nº 10*, que está no Museu de Arte de São Paulo, no número 1.578 da avenida Paulista. Com 68 imagens de 18 fotógrafos brasileiros, a mostra reúne, até o dia 25/3, nomes como Rosângela Rennó, Marcos Magaldi, Avany Stein e Daniela Goulart.
SALVADOR	**Rodin**	Museu de Arte da Bahia (avenida Sete de Setembro, 2.340, Corredor da Vitória, Salvador, BA, tel. 0++/71/336-9450). Fundado em 1918, o MAB tem um acervo formado por coleções particulares de obras feitas a partir da segunda metade do século 19 e adquiridas pelo Estado ao longo dos anos.	Exposição com 20 obras do escultor francês, feitas entre 1874 e 1904 e pertencentes ao Museu Rodin de Paris, além de 8 esculturas e 60 fac-símiles de fotografias que fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Patrocínio: Banco Safra e BCP Telecomunicações.	Até o dia 17. De 3ª a dom., das 10h às 19h. R$ 3.	Um grande mestre da escultura do século 19. Depois dele e mais importantes para entender a arte contemporânea vieram muitos outros, que mostras *blockbuster* trazidas ao país insistem em ignorar.	Reiterar o já conhecido e consagrado é ir na contramão da via para o entendimento da arte de nosso tempo.	Com a reprodução de todas as obras expostas e textos dos curadores. R$ 40.	O Jardim das Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia (avenida Contorno, sem nº, Solar do Unhão), com obras de artistas contemporâneos como Mestre Didi e Emanoel Araujo. À beira-mar, o Solar do Unhão, sede do museu desde 1966, reúne obras assinadas pelos pioneiros do Modernismo.
RIO DE JANEIRO	**Azulejões** *Azulejão* (detalhe) Adriana Varejão	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Agência inaugural do banco, o prédio é hoje um dos principais pólos de atividades culturais da cidade, equipado com salas de cinema e teatro, além de um espaço que recebe as mais concorridas exposições do calendário.	Instalação formada por 110 telas baseadas nos painéis da azulejaria barroca registrados pela artista em Salvador, Olinda, Recife, Cachoeira e Lisboa. Cada quadro, com 1m por 1m, reproduz um azulejo numa escala quase dez vezes maior do que o tamanho original. A obra cobre duas paredes inteiras do CCBB.	De 5/2 a 29/4. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	Embora ainda não tenha conseguido uma tensão criativa homogênea em sua obra, a artista é seguramente uma das mais bem-sucedidas de sua geração no mercado internacional.	No modo como Adriana se serve de imagens da azulejaria portuguesa barroca para montar metáforas sobre cultura e memória.	Com reprodução das obras da artista. Preço a definir.	Nos dias 6, 13 e 20, o CCBB apresenta o projeto *Os Meninos do Rio*, que vai reunir no palco do Teatro II os principais compositores das maiores escolas de samba cariocas, como Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano e Salgueiro. Serão dois shows por dia, às 12h30 e às 18h30.
RIO DE JANEIRO	**Jaime Colson** *O Merengue* (detalhe), 1938 Jaime Colson	Museu Nacional de Belas Artes (avenida Rio Branco, 199, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/240-0068). Com a Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal, o museu, instalado na antiga Escola de Belas Artes, compõe um importante núcleo cultural da cidade.	Exposição com 72 telas do acervo do Museu Bellapart, da República Dominicana. Pintadas entre 1919 e 1972, as obras estampam diversos estilos do mestre da pintura dominicana, representados em óleos sobre tecido, madeira e cartão, assim como em guaches, tintas, desenhos e sanguinas. A curadoria é de Luis López Tallaj.	De 15/2 a 18/3. De 3ª a 6ª, das 10h às 18h; sáb. e dom., das 14h às 18h. R$ 8.	Jaime Colson (1901-1975) foi nômade cultural *avant la lettre*. Estudou arte em Madri, viveu na Paris de Braque, Picasso e Léger e trabalhou com os muralistas mexicanos. Morou em Cuba, Haiti e Venezuela.	Na tela *O Merengue*, de 1938. Os contornos nítidos e quase gráficos das figuras lembram Léger.	Com 110 págs., reproduz obras do artista e descreve sua trajetória. Preço a definir.	*Freud: Conflito e Cultura*, que está no MAM (avenida Infante Dom Henrique, 85) até o dia 18/3. Organizada pela Biblioteca do Congresso de Washington, a mostra já esteve em Nova York, Los Angeles, Viena e São Paulo. Com mais de 200 documentos, de manuscritos a fotos, além da réplica de seu famoso divã.
EXTERIOR	**Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis** Tate Modern	Tate Modern (SE1 9TG, Bankside, Londres, Inglaterra, tel. 00++/44/20/7887-8000). O museu está ligado à Catedral de St. Paul, do outro lado do Tâmisa, pela Ponte do Milênio, projetada só para pedestres. O prédio preserva grande parte da estrutura da antiga estação de energia, desenhada por Giles Gilbert Scott, e fica ao lado do Globe Theatre.	Exposição com momentos-chave da produção artística de nove cidades. Estão representados: Paris em 1910, com o cubismo de Picasso e Braque; Rio de Janeiro em 1950, com a bossa nova, entre outros. Londres participa da mostra com obras contemporâneas.	De 1º/2 a 29/4. De dom. a 5ª, das 10h às 18h; 6ª e sáb., das 10h às 22h. R$ 23 (8,5 libras).	A primeira grande mostra temporária do novo museu londrino após a coletiva de inauguração. Traz momentos-chave para a cultura ocidental do século 20, vividos em nove grandes cidades. Adota interdisciplinaridade e multimeios.	No segmento que trata do Rio de Janeiro dos anos 50, época da arquitetura moderna, da arte construtiva e da bossa nova.	Com a reprodução de obras da exposição. R$ 73 (25 libras).	O acervo da própria Tate Modern. Em vez de uma exibição por ordem cronológica, o museu mostra as peças divididas em quatro grupos temáticos. Estão lá Duchamp, Kandinsky, Beuys, entre outros. Vale também visitar a Tate Britain, no bairro londrino de Millbank, que concentra agora só a produção britânica.
EXTERIOR	**Gego: 1955-1990**	Museo de Bellas Artes de Caracas (parque Los Caobos, Caracas, Venezuela, tel. 00++/58/2/578-1816). Aberto há 82 anos, o museu é o mais antigo do país e também o único com uma coleção de tal abrangência, de exemplares de arte egípcia e chinesa a obras multimídia.	Maior mostra já organizada da artista venezuelana Gertrud Goldschmidt (1912-1994), com curadoria de Iris Peruga. São 394 obras provenientes de 62 coleções públicas e privadas, incluindo esculturas, desenhos, gravuras e aquarelas.	Até abril. De 2ª a 6ª, das 9h às 17h; sáb. e dom., das 10h às 17h. Grátis.	Alemã naturalizada venezuelana, Gertrud Goldschmidt ou apenas Gego, como ficou conhecida, construiu uma obra delicada e poderosa. Feita com linhas no espaço, é misto de desenho e escultura.	Na série *Reticulares*, trama de finos arames suspensos que interagem com a percepção espacial do espectador.	Com a reprodução das principais obras expostas. Preço a definir.	O próprio acervo do museu, com obras de diversas partes do mundo e ênfase na produção da América Latina. A exibição é organizada em dois grandes grupos, um com as pinturas e esculturas, outro com as obras sobre papel.
EXTERIOR	**Versiones del Sur** *Derrubador Brasileiro*, 1879 Almeida Júnior	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Santa Isabel, 52, Madri, Espanha, tel. 0++/34/91/467-5062). A coleção permanente do museu, que antes só apresentava exposições temporárias, foi inaugurada em setembro de 1992 pelo rei d. Juan Carlos e a rainha Sofía.	Retrospectiva da arte latino-americana por meio de 5 mostras: *Heterotopías*, com 350 obras de temática política feitas entre 1910 e 1968; *Estética da Fome*, *Estética do Sonho*, com 19 instalações inspiradas no cinema de Glauber; *Para Além do Minimalismo*; *Para Além da Imagem* e *F(r)icciones*, panorama do século 17 ao 20.	De 2ª a sáb., das 10h às 21h; dom., das 10h às 14h30 (fecha 3ª). R$ 5 (500 pesetas).	Uma das mais ambiciosas curadorias já feitas sobre arte latino-americana. São cinco abordagens fragmentárias e autorais em lugar da burocrática mostra cronológica.	Na mostra *F(r)icciones*, curadoria de Ivo Mesquita e Adriano Pedrosa inspirada no mundo labiríntico do escritor Jorge Luis Borges.	Um para cada mostra. Preços a definir.	A vida noturna de Madri, uma das mais agitadas das capitais européias. Além, claro, do Museo del Prado, com o conjunto de obras de Goya e Velázquez.

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

O balé das feras

Ang Lee fala sobre a mistura de artes marciais e intimismo que fez de *O Tigre e o Dragão* um dos filmes do ano pelo tema e pelo visual

Por Ana Maria Bahiana

FOTO CHAN KAM CHUEN/DIVULGAÇÃO

Cena do filme com mulheres como protagonistas: inovação

Aos quinze minutos da primeira projeção de *O Tigre e o Dragão* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*), no início da segunda semana do Festival de Cannes do ano passado, algo extraordinário aconteceu: os 600 espectadores da lotada Sala Luis Buñuel — a nata da imprensa e da crítica mundiais, de *Le Monde* a *The New York Times*, todos profissionais calejados de muitas horas na Croisette — moveram-se, num só gesto, para a beirada de suas poltronas. E ali permaneceram, olhos progressivamente arregalados, bocas cada vez mais abertas, enquanto, com uma maestria e uma elegância que havia muito estavam ausentes do cinema de qualquer país, Ang Lee desenvolvia na tela uma das mais inesperadas e arrebatadoras cenas de ação jamais vistas, e a trilha sonora — assinada por Tan Dun — acompanhava com um crescendo de tambores que parecia ecoar os corações do público o balé acrobático das personagens vividas por Michelle Yeoh e Ziyi Zhang.

Finda a seqüência, os aplausos reboaram pela sala — coisa extremamente rara num festival marcado pelo rigor *cool*. E ainda reboariam mais quatro vezes, com o filme ainda em andamento, até que, duas horas depois, 600 críticos e jornalistas do mundo inteiro tivessem sido reduzidos a um bando de moleques numa matinê, aplaudindo de pé,

Ziyi Zhang e Chen Chang (acima) e Chow Yun-Fat (no alto, com a espada): celebração de uma China imaginária

assobiando, sapateando, em pleno alegre transe da mais perfeita comunhão cinematográfica.

Começava ali a jornada gloriosa do sétimo filme de Ang Lee e seu primeiro em mandarim depois de três projetos americanos em inglês (*Razão e Sensibilidade*, *Tempestade de Gelo* e *Cavalgada com o Diabo*). Nos meses seguintes, platéias do mundo inteiro — inclusive as dificílimas americanas, notórias por sua aversão a filmes com legendas — reagiriam da mesma forma à saga aventurosa e mística dos velhos guerreiros Li Mu Bai e Yu Shu Lien (Chow Yun-Fat e Michelle Yeoh, *ver crítica adiante*).

Livremente adaptado por uma trinca multinacional de roteiristas — os chineses Hui Ling Wang e Kuo Jung Tsai e o americano James Schamus, velho colaborador de Lee — baseados em uma série de novelas populares de Du Lu Wang, publicadas na China nos anos 30 e 40, *O Tigre e o Dragão* é, ao mesmo tempo, um canto de amor a uma China imaginária, um poema visual sobre o mistério da existência humana e a mais pura e deslavada alegria de contar uma boa história por meio da lanterna mágica do cinema. Como bem disse Kenneth Turan, crítico do *Los Angeles Times*, é um filme que "lembra a todos, de uma vez por todas, por que vamos ao cinema e por que gostamos tanto de cinema".

Como chegou a esse resultado é o que Lee explica nesta entrevista, concedida em duas rodadas, uma em Cannes, dois dias depois da primeira exibição do filme, e a outra em Los Angeles, dois dias antes da estréia americana.

BRAVO!: De onde vem o título do filme? Quem são o tigre e o dragão?

Ang Lee: *Wo Hu Zang Long* (*nome em mandarim: no original, Tigre de Tocaia, Dragão Oculto*), numa tradução literal, quer dizer ensinamento. Porque no processo do aprendizado não se pode subestimar o que não se vê, o que está embaixo das camadas mais evidentes, da etiqueta, das regras sociais. Existe aquele mistério potencial, ou a pessoa potencial, que pode aparecer, surpreender você, mudar toda a sua perspectiva de vida e levar, em última análise, ao aprendizado de algo novo. Para mim, estou falando metaforicamente de uma esfera psicológica e emocional: o desejo oculto, a juventude perdida. Basicamente, trata-se da minha crise da meia-idade (*risos*).

De onde vem essa sua crise da meia-idade? Como ela tem se manifestado?

FOTOS DIVULGAÇÃO / CHAN KAM CHUEN/DIVULGAÇÃO

FOTO CHAN KAM CHUEN/DIVULGAÇÃO

É um mistério. Não saberia explicá-la. Fisicamente, você experimenta limitações, e esse filme me leva a explorar isso além do limite. Existe um alarme biológico que diz que você fisicamente está descendo, e não subindo. Existe maturidade, claro, mas, a partir de uma certa idade, acho que você pára de olhar para frente e começa a olhar para trás. Você reavalia o sentido da vida, o sentido do cinema. Sinto que quero reaprender a fazer filmes.

Seria parte desse processo seu desejo de, depois de três filmes em inglês, voltar ao mandarim, à China?

Certamente. Na verdade, é mais que isso: à China que não conheci, a não ser por filmes e novelas populares, a China continental. Nasci em Taiwan, mas minha família, como tantas outras na ilha, vem da China. Então, para mim havia sempre esse duplo impulso: a China era meu passado, a terra dos meus ancestrais, mas também uma fantasia, que me chegava pelos romances populares e filmes de artes marciais. Este filme foi uma forma de voltar à China, tanto fisicamente — porque filmamos em locações lá — quanto espiritual e emocionalmente. Mas é uma China não literal, é a China da minha adolescência, dos meus sonhos.

Você encontrou dificuldades, sendo de Taiwan, para filmar na China?

Como o filme era uma fantasia, não tive problemas burocráticos com o governo chinês. Tive de passar pelo veredicto dos censores, mas foi tudo bem. Eles fizeram algumas mudanças, como tirar o sotaque de um personagem, Lo (*Chen Chang*), que falava mandarim como um mongol. Eles queriam que fosse mandarim puro, porque essa seria a atitude politicamente correta. Em termos de liberdade criativa, fazer filmes na China é de certa forma mais fácil do que nos Estados Unidos. O governo chinês e os estúdios americanos utilizam-se de diferentes princípios, mas de formas semelhantes. Na China eles mudam o filme para não se chocar com a ideologia. Aqui, eles mudam o filme para não perder público. Alguns estúdios tem mais poder do que o governo chinês (*risos*).

Um dos aspectos revolucionários do seu filme é o modo como trata as mulheres, que, tradicionalmente, são mostradas como submissas e dependentes na China. Isso é uma ruptura consciente com uma tradição chinesa?

As personagens femininas assim caracterizadas estavam no livro, e esse foi um dos motivos que me fizeram escolhê-lo para filmar. É é raro que mulheres conduzam a história. No filme, elas não só fazem os papéis mais importantes, mas também nos levam junto em suas jornadas emocionais. Tivemos de fazer algumas modificações para tornar o texto mais acessível ao público ocidental. Porque, em termos de literatura, somos uma cultura fraca quando se trata de verbalizar sentimentos, romances e relacionamentos — esse não é nosso negócio. E o público moderno precisa disso. É a razão por que contei com a colaboração de um roteirista ocidental (*James Schamus*). Nesse sentido — mostrar personagens femininas que não se encaixavam nos parâmetros

Ang Lee (abaixo, no set de filmagens) fez adaptações à obra de Du Lu Wang, que deu origem a *O Tigre e o Dragão*, para torná-la mais acessível ao público ocidental: "Em termos de literatura, a chinesa é uma cultura fraca quando se trata de verbalizar sentimentos, romances e relacionamentos", diz. "E o público moderno precisa disso"

clássicos da cultura chinesa –, as cenas de luta foram essenciais para mim. Os efeitos visuais do filme são metafóricos, eles desafiam a gravidade para retratar de forma exuberante a mulher nessa sociedade chinesa clássica e repressiva. Elas voam. Elas se expressam por meio da ação, que é, para mim, a extensão dos personagens. As cenas de ação são, elas mesmas, uma narrativa.

Ou seja, você está levando à frente o conceito da luta como elemento narrativo do filme.

As lutas coreografadas são uma tradição da cultura do entretenimento na China. Mas nesse filme elas não são necessariamente vôos, são saltos sem ação da gravidade e, graças à nova tecnologia, que permite tirar as cordas digitalmente, fomos capazes de usar fios mais grossos e fazer movimentos maiores e mais graciosos. Trabalhei neste filme com um mestre da luta coreografada chinesa, Woo-Ping Yuen (*responsável pelas coreografias de luta vistas em Matrix*). Eu apresentava uma idéia – por exemplo, a luta nos bambus. Dizia: "Quero que seja uma coisa sexual". Conversávamos e ele planejava a cena, me dizia se era viável e coreografava os movimentos.

Além de eliminar digitalmente os fios que suspendem os atores nas cenas de luta, de que outros modos você usou os efeitos visuais?

O que acho muito importante, neste tipo de filme, é que os efeitos visuais passem despercebidos. Temos cerca de 400 efeitos visuais no filme e apenas 60 deles não são a remoção digital dos fios, a simples substituição do céu ou do personagem. Trabalhamos com a mesma empresa que fez *Matrix*, e nosso objetivo era não deixar o público notar. Queremos que o público acredite no realismo mágico que inserimos.

Um grande mistério em *O Tigre e o Dragão* é o final.

É um final aberto. A imagem final não é para ser triste, mas transcendental, pura. O final é coerente com minha visão de todo o filme, que considero meu trabalho mais abstrato. Em geral me relaciono com o público delineando personagens reais em batalhas emocionais verdadeiras – essa é minha característica mais evidente. Portanto, preciso de desculpas para ser abstrato. E, aqui, estas são minhas desculpas: o gênero, o desafio gravitacional.

O filme é, claramente, um "projeto do coração", no qual você vem trabalhando há algum tempo. Como é o processo de escolher um projeto para dirigir?

Quando penso nos filmes que vou fazer, me sinto mais ou menos como numa sorveteria com dezenas de sabores de sorvete, e ainda por cima você pode misturá-los – é muito divertido. Para mim, fazer filmes é uma aventura. Até agora, tem sido obrigação pessoal versus vontade própria. É como "razão" e "sensibilidade", o enigma paradoxal que é a própria essência da vida. O yin e yang. Você precisa de ambos. Eles estão em conflito, e esse mistério é, para mim, o mais importante.

Você diria que *O Tigre e o Dragão* é um filme de artes marciais?

Eu mesmo o descrevi, para o pessoal do estúdio, como "*Razão e Sensibilidade* com artes marciais" e "Jane Austen com Bruce Lee". Na verdade, se *O Tigre e o Dragão* tiver de ser classificado, seria mais um musical do que um filme de artes marciais. Eu acho que ele tem muito pouco a ver com artes marciais.

O Que e Quando

O Tigre e o Dragão, **de Ang Lee. Com Chow Yun-Fat, Michelle Yeoh, Ziyi Zhang e Pei Pei Cheng. Roteiro de Hui Ling Wang, Kuo Jung Tsai e James Schamus. Estréia neste mês.** *Cavalgada com o Diabo*, **filme anterior de Lee, está em cartaz**

Michelle Yeoh (abaixo) é a heroína de uma trama definida por Ang Lee como mescla entre Jane Austen e Bruce Lee

FOTOS CHAN KAM CHUEN/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

No alto, *Razão e Sensibilidade* (com Emma Thompson e Kate Winslet, a partir da esquerda): sufocamento de emoções pelo formalismo da Inglaterra vitoriana

A regra básica de Lee

Sob o aparente ecletismo da própria obra, o cineasta fala sempre sobre o mesmo tema: a tradição. Por Michel Laub

Quando assumem um caráter de defesa pessoal, as artes marciais voltam-se para uma série de regras específicas, que determinam a sobrevivência em situações de perigo e o procedimento diante do adversário. Para obter a melhor performance em tais ocasiões, seus praticantes dispõem da estratégia óbvia de observar casos passados. Essas histórias, os épicos de sucesso e queda que mantêm uma viva e pulsante mitologia de ensinamentos, são os primeiros itens a constituir a tradição, um conceito básico quando se fala em artes marciais – e o mais evidente dos temas do cinema de Ang Lee. Não é por acaso, portanto, que alguém que entenda tanto do assunto tenha chegado a um resultado tão virtuoso e impressionante num filme que, como *O Tigre e O Dragão*, fala de tradição antes de mais nada.

O local e o tempo da trama são a China imperial do início do século 19. É lá que vivem dois guerreiros da linhagem wuxia de artes marciais. Abalado pela morte do seu mestre, um deles (Chow Yun-Fat) desiste de

sua profissão e dá a sua espada mágica para que o outro, uma mulher (Michelle Yeoh), entregue a um amigo governador de província. A espada logo é roubada, e ambos tratam de recuperá-la. Nessa trajetória, cumprida nos mais diversos e deslumbrantes cenários do interior do país, confrontam-se com uma jovem e enigmática aristocrata (Ziyi Zhang) e com a grande vilã da trama (Pei Pei Cheng). A tradição aparece como motivo da desistência de Yun-Fat, como empecilho para a concretização do amor secreto nutrido por ele e Yeoh, como estopim do drama de Ziyi Zhang, cujo casamento por conveniência familiar está prestes a acontecer.

Uma primeira análise do filme o enquadraria na vertente "oriental" da obra de Ang Lee, ao lado de *A Arte de Viver* (1992), *Banquete de Casamento* (1993) e *Comer, Beber, Viver* (1994), seus primeiros títulos. A outra vertente, com atores e enredos inequivocamente ocidentais, seria tributária de referências estranhas à origem do cineasta: *Razão e Sensibilidade* (1995), que se passa na Inglaterra do século 19; *Tempestade de Gelo* (1997), situado em Connecticut, 1973; e *Cavalgada com o Diabo* (1999), sobre a Guerra Civil Americana.

A divisão logo se revela superficial. *A Arte...* fala de um chinês casado com uma americana nos Estados Unidos, um relacionamento que se deteriora quando o pai dele, um viúvo professor de tai chi, muda-se para a residência do casal; *Banquete...* também é sobre pais orientais que visitam o filho gay que mora em Nova York e tenta esconder deles a sua condição; *Comer...* centra-se num cozinheiro chinês que sofre com a perda progressiva do paladar e as escolhas amorosas das filhas. O fio condutor dessas três misturas de drama e comédia, observável em maior ou menor intensidade, é justamente o conceito de tradição, visto sob a ótica do choque cultural (caso do primeiro, em que a mulher do protagonista se desentende o tempo inteiro com o professor), do conflito de costumes (o segundo), ou como último parâmetro confiável na solidão desoladora da velhice (o terceiro).

Enfrentá-lo ou não, subvertê-lo com sutileza ou radicalismo, adaptar-se a ele com resignação ou como recuo tático são as dúvidas que movem os principais personagens de Ang Lee. O dilema está sempre presente, mesmo nas narrativas da "segunda vertente": *Razão...*, baseado num romance de Jane Austen, é sobre sentimentos sufocados pelo puritanismo formal da Inglaterra vitoriana; *Tempestade de Gelo*, adaptação do livro homônimo de Rick Moody, fala da ressaca provocada pela maior das subversões do estabelecido, a revolução sexual da década de 60, na vida de um punhado de burgueses de meia-idade; *Cavalgada com o Diabo*, tirado da obra de Daniel Woodrell, não deixa de manter seus personagens presos a conceitos do ideário da tradição (a honra, a descendência, a condição racial).

Em sua vertente "ocidental", mesmo tratando de assuntos como a Guerra Civil Americana (*Cavalgada com o Diabo*, no alto, com Tobey Maguire de jaqueta escura), a obra de Lee nunca fugiu de certas questões

Dizer o que levou o cineasta a filmar histórias tão diferentes à primeira vista e tão parecidas sob o critério aqui escolhido é arriscado. Mas vá lá: ele nasceu (1954) e cresceu em Taiwan, então um apêndice geográfico que, apesar da independência política mantida aos trancos em relação a Pequim, tem população e cultura chinesas. Emigrado para os Estados Unidos em 1978, teve gravada na própria trajetória a dicotomia entre o passado em meio a costumes milenares e o presente no centro do "mundo livre". Talvez por isso haja em suas produções uma espécie de dubiedade simbólica: a maneira como ele conta histórias, quase sempre, é ocidental em sua agilidade narrativa, em sua estruturação baseada em clímax e anti-clímax, em seu realismo psicológico (o grande gênero hollywoodiano); ao mesmo tempo, é orientalmente delicada nos jogos visuais, na distribuição de cores e texturas, até na caracterização de hábitos (basta ver suas cenas sobre comida e refeições, algo comum na fabulação asiática). São detalhes que sozinhos não definem a linhagem de um artista, mas ajudam em sua investigação.

Por meio deles, percebe-se que Ang Lee evita reforçar esse choque entre universos com um conteúdo político imediato. O tema não é uma metáfora, por exemplo, para "explicar" a América criticamente, como acontece na obra de cineastas "estrangeiros" que se dedicam a personagens que, também, não se enquadram na tradição branca, protestante e saxã: entre outros, o tcheco Milos Forman (cuja preferência são os *outsiders* bem-sucedidos desse modelo, como Larry Flint e Andy Kaufman) e o descendente de italianos Martin Scorsese (que, ao contrário, fala das peças desajustadas da engrenagem). Diferentemente, Lee mostra-se tímido na hora de tomar posições mais incisivas: em *A Arte de Viver*, trata-se com uma simpatia frouxa a liberdade consumista do ocidente, de um lado, e um certo cacoete autoritário do pensamento chinês, do outro; em *Cavalgada com o Diabo*, a escravidão aparece como um problema lateral da Guerra de Secessão, e não, o que seria mais fiel em termos históricos, como um dos seus principais motivos; em *Banquete de Casamento*, a aceitação da homossexualidade passa pela tolerância tácita da família, mas jamais pelo enfrentamento direto, por uma discussão mais ampla sobre liberdade de escolha.

Acima, à direita, a família em cacos reunida em *Tempestade de Gelo*: exemplo de sofisticação intelectual e realismo psicológico que o cineasta abandona na fábula mágica e visual de *O Tigre e o Dragão*

Se essa "neutralidade", conservadorismo por vezes, era a norma na obra de Lee, *O Tigre e o Dragão* surge como o seu filme mais ousado. O conteúdo inovador começa a ser notado na escolha do gênero, o realismo mágico. Apesar de abdicar da sofisticação intelectual possível no realismo psicológico, de resultados exemplares nos ótimos *Razão e Sensibilidade* e *Tempestade de Gelo*, a trama aproveita a vantagem de não precisar se prender à mordaça da verossimilhança simples — o que possibilita uma aproximação com a magia primeira do cinema, de natureza visual, constatável em cenas de guerreiros flutuando sobre telhados, pássaros batendo as asas em coreografia e golpes de destreza sobre-humana. Mas o mais importante é o roteiro, que, como já se disse, acrescenta aos motivos comuns das produções de artes marciais — traição e vingança, sangue e honra, mocinhos incorruptíveis e bandidos irrecuperáveis — sentimentos menos heróicos, como o medo e a indecisão, e as sutilezas do universo feminino — os principais lutadores do filme são mulheres. Nesse ponto, como nunca antes, Ang Lee enfrenta a tradição com uma coragem digna de guerreiro wuxia. ■

Uma festa sem autor

Em *Babilônia 2000*, Eduardo Coutinho abre mão de sua marca pessoal para documentar em favelas cariocas as esperanças no novo milênio. Por Almir de Freitas

Já é noção comum que as grandes festas públicas têm o poder de ocultar, à primeira vista, as frustrações e angústias do indivíduo, e que captá-las nessas circunstâncias pode revelar facetas do ser humano que habitualmente não se manifestam com tanta clareza no cotidiano. É nessa força real – simples no fim das contas – que se apóia *Babilônia 2000*, documentário de Eduardo Coutinho que colhe depoimentos, no último dia de 1999, de moradores das favelas Chapéu Mangueira e Babilônia, as únicas do Rio de Janeiro de onde se pode assistir à gigantesca queima de fogos na baía de Copacabana no réveillon.

A simplicidade escolhida para definir o formato do filme – em parte por opção, em parte pelas próprias circunstâncias das gravações, feitas quase em tempo real com câmeras digitais – chama a atenção: tão simples quanto o tema ou a intenção de saber quais as esperanças dos moradores das duas favelas em relação ao ano que virá. Nesse sentido, *Babilônia 2000* marca uma diferença na trajetória de Coutinho. Seu filme anterior, *Santo Forte* (lançado em vídeo no mês passado pela Funarte), também foi rodado em uma favela, e o mesmo tema da festa aparecia, rapidamente, no registro do Natal de famílias da Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro. Mas ali se tratava apenas de um dos elementos de um documentário que tinha como objetivo claro – e bem mais complexo – jogar luzes sobre a fé popular no ano da segunda visita do papa João Paulo 2º ao Brasil (1997).

Coincidência ou não, a impressão que se tem agora é a de que, na mesma proporção em que amplia a temática, Coutinho dilui, na simplicidade livremente escolhida, sua própria marca autoral ao radicalizar uma característica formal, que é a de documentar em parte o próprio documentário, numa espécie de metalinguagem que procura aguçar o realismo do que se assiste. Além de poder ver, como no filme anterior, os equipamentos de gravação e os membros da equipe trabalhando, em *Babilônia 2000* as próprias técnicas de cinema são reduzidas ao mínimo: pratica-

Na página oposta, a queima de fogos na baía de Copacabana vista do morro da Babilônia: em busca das expectativas sobre o ano-novo

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Que e Quando

Babilônia 2000, de Eduardo Coutinho. O filme estreou na primeira semana de janeiro

mente sem roteiro, a edição se limita a ordenar os depoimentos de acordo com o transcurso das horas da véspera do ano-novo. Não há interposição de imagens, nem música, nem variação de tomadas. Falhas técnicas nas filmagens foram mantidas. Parte das entrevistas nem sequer contou com a participação direta de Coutinho, que, em razão do tempo curto, dividiu as filmagens em quatro equipes – a sua e as comandadas por Consuelo Lins, Daniel Coutinho e Geraldo Pereira. Em todas, fica clara a intenção de ligar a câmera e o microfone para ouvir, com o mínimo de interferência possível, as respostas à pergunta supostamente neutra sobre as esperanças de cada um com o – simbólico – novo milênio. É como se o filme dissesse ao espectador que ali vai se ouvir apenas o que os entrevistados dizem.

O formato é legítimo e não soa artificial em *Babilônia 2000*, já que ele tem o amparo, em parte pelo menos, do tema desenvolvido em um único dia – um dia, como já se disse, em que as individualidades se confrontam e se expressam de maneira diversa em meio à euforia coletiva da comemoração. Mas é necessário que se diga, em primeiro lugar, que a eficiência em deixar "livres" de interferência os rostos e as vozes é relativa, já que o direcionamento para um sentido prévio sempre existirá – seja pela seleção de entrevistas, seja pelo corte de classe social. Em segundo, e para ser exato, que o filme paga um preço por abrir mão das intervenções de um autor. Em *Babilônia 2000*, são impossíveis cenas belíssimas como as vistas – para buscar um outro exemplo no próprio Coutinho – em *Santo Forte*, como a que se segue após uma mulher dizer que, no quintal em que estavam, havia uma legião de espíritos: na interrupção do depoimento, por poucos segundos, vê-se a imagem do mesmo quintal, vazio do significado enunciado, mas pleno de outros, com roupas penduradas em varais sustentados por bambus, um banco de madeira, um sofá velho, um triciclo.

Essa riqueza que multiplica sentidos sem atribuir nenhum ao depoente, própria de uma impressão autoral mais incisiva, se perde. Uma riqueza, aliás, que em nenhum momento pode ser acusada – como é de praxe apontar em alguns documentários – de falsear a realidade. O melhor exemplo disso seja talvez outro filme de Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer*, sem dúvida o melhor de sua carreira e um dos melhores produzidos no Brasil. No documentário, os trechos ficcionais representados por atores da história do líder camponês João Pedro Teixeira, recuperados depois de 20 anos de proibição, não contradizem o documental. Ao contrário, nas circunstâncias em que ele foi feito, reforçam-no. Vale dizer: reforçam o próprio sentido do filme, que mostra como poucos o que foi a intolerância no Brasil sob o regime militar.

Nada disso significa que *Babilônia 2000* não tenha seu impacto: Coutinho sabe que os dramas pessoais da favela e a força das imagens nunca vão faltar. Assim ocorre com a ex-hippie que canta Janis Joplin e acredita que o anticristo virá até o ano 2007 pela Internet; ou a menina cujo desejo é o de ver *Cabra Marcado para Morrer*; ou senhora que diz, de olhos baixos e com uma naturalidade espantosa, pedir a Deus todos os dias para que seja "levada". E, nos rostos iluminados pelos fogos de Copacabana, subsistem a dor pela perda de parentes na violência, as vidas sacrificadas e mesmo a alegria. A subjetividade extrema do sofrimento em contraste com a esperança oficial, familiar na visão de uma multidão formada por solitários, não deixa o filme desamparado. Nessa festa, quem faz mais falta é o próprio Coutinho.

Histórias individuais em contraste com a euforia coletiva (no centro da página): temática e realização mais simples que *Santo Forte* (acima), o filme anterior de Eduardo Coutinho (abaixo)

Perigo Real e Imediato

Hollywood prepara-se para uma batalha de dimensões assustadoras: uma possível greve de seus maiores astros e estrelas

Quando, oito meses atrás, o sindicato de atores de comerciais deslanchou uma greve em busca de maior participação na receita das exibições repetidas de anúncios na tevê, Hollywood sentiu um frio na espinha. Em menos de um ano da paralisação, uma outra categoria de trabalhadores de alta visibilidade – os atores de cinema e tevê – estaria com seus dissídios prontos para ser renovados. E dificilmente eles iriam querer menos que seus colegas que, mais modestamente, vendiam apenas hambúrgueres e detergentes na telinha.

Havia, é claro, a chance de que a greve dos atores de comerciais fracassasse. Afinal, com uma visibilidade e um reconhecimento infinitamente menores que a de seus companheiros de tela grande, era razoável prever que eles não agüentassem ficar muito tempo sem trabalho. Mas, dois meses depois, com o apoio de estrelas como Harrison Ford e Sharon Stone – que doaram somas substanciais para o fundo de greve –, os atores triunfaram em todas as suas exigências (e ainda aplicaram pesadas multas em fura-greves ilustres, como Elizabeth Hurley, que teve de desembolsar US$ 150 mil pelo anúncio da Estee Lauder que filmou durante a paralisação).

O precedente foi claríssimo – se, em cinco meses, produtores e executivos não puserem na mesa uma proposta muito, mas muito interessante, os astros, que em muitos casos são a própria razão de ser dos filmes, estarão fora do alcance mesmo dos mais poderosos entre os poderosos. Ninguém ousa quebrar a sagrada unidade da categoria. Nem Jim Carrey, que já recusou um projeto que lhe pagaria o habitual cachê de US$ 20 milhões só porque ele poderia começar a ser rodado depois do mês de julho. Nem Tom Cruise, que preferiu antecipar as filmagens de seu novo projeto como ator e produtor – *Vanilla Sky*, dirigido por Cameron Crowe – e perder as festas de fim de ano a violar a eventual paralisação.

Não por medo de multas, que esse primeiro escalão tem toda condição de pagar. Mas por respeito a uma unidade que já lhes rendeu a mais vantajosa situação profissional possível depois do desmantelamento do *studio system*. E, é claro, medo de ser colocado no curral dos párias – um chiqueiro de onde dificilmente se sai, em Hollywood.

Se, nos anos 60 e 70, estavam em jogo itens básicos como horas e condições de trabalho, em 2001 as reivindicações seguem o tom complexo dos tempos: os atores querem participação no uso de seus filmes na Internet e em DVD, um percentual maior das rendas no mercado externo (onde, hoje, os filmes apuram de 50% a 70% da sua receita, diferentemente dos meros 20% de quatro décadas atrás) e aumento do recolhimento de participações no valor de venda de seus filmes para redes a cabo e satélite.

É, em suma, o filé mignon da receita hollywoodiana. Preferirão os estúdios cortar uma libra de sua própria carne a ficar sem suas preciosas estrelas? "O medo está no ar", disse um executivo que, todo mês, participa de uma das muitas "reuniões de contingência" nas quais os estúdios pretendem se preparar para a batalha de julho. "E o medo, sozinho, já está desacelerando a produção."

FOTO DIVULGAÇÃO

Sharon Stone deslocada de cena de *Cassino*: quem poderia dizer o que seria o filme sem ela? Como Harrison Ford, a atriz doou uma quantia considerável para o fundo de greve dos seus colegas de classe que atuam em comerciais de televisão. O recado é claro: ou os estúdios acenam com uma maior participação das estrelas nos lucros de distribuição dos filmes, ou a paralisação, que foi muito bem-sucedida, será imitada em breve pelos grandes nomes do cinema

Surrealismo e provocação

Buñuel ganha mostra retrospectiva em São Paulo no programa do Museu de Arte Moderna que homenageia grandes cineastas

Catherine Deneuve em *A Bela da Tarde*: crítica à burguesia

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) exibe, até o dia 25 do mês que vem, uma mostra com oito filmes de Luis Buñuel (1900-1983). Organizado pelo setor educativo do MAM, o festival reúne o primeiro e o último título do cineasta espanhol, um dos criadores do Surrealismo e autor de uma obra de provocação à burguesia: *Um Cão Andaluz* (1928) e *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (1977). A programação completa-se com as produções finalizadas entre 1962 e 1974 (como *A Bela da Tarde*, 1967), período em que o diretor alternou estadas na França e no México, já no fim do exílio de 25 anos por causa da Guerra Civil Espanhola.

O Cinemam promove mostras temáticas desde 1998: "Começamos organizando os filmes por países, mas percebemos que as pessoas se baseiam no diretor para decidir ao que vão assistir", diz Maíra Ribeiro Spilak, uma das coordenadoras das sessões. Entre os nomes que tiveram suas obras exibidas nas retrospectivas estão Pedro Almodóvar – recorde de público –, Wim Wenders, Alfred Hitchcock, Charles Chaplin e Jean-Luc Godard.

Os filmes da mostra de Luis Buñuel, todos em película 16 milímetros, vieram da França e já foram exibidos no MAM do Rio no ano passado, em comemoração do centenário de nascimento do cineasta. Em São Paulo, há sessões no Museu de Arte Moderna (Parque Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/5549-9688) todo sábado e domingo, às 14h e às 16h. A programação ainda se estende para uma sala da PUC (rua Monte Alegre, 984, Perdizes, tel. 0++/11/3670-8265), sempre às terças-feiras, às 12h e às 17h. A entrada é franca. – GISELE KATO

Integração sem legendas

Centro Cultural Banco do Brasil exibe no Rio a produção recente do cinema de sete países de língua portuguesa

Com curadoria d(
português Antônio
tra de Filmes de Lín
neste mês, no Cent
Brasil (Rio), mais de
de cinema e vídeo
Brasil, Cabo Verde,
sau, Moçambique,
São Tomé e Princip
do idioma em com
tistas e espectadore
um desses países n
da existência do cir
outros", diz Azula
mas das obras são
da Contenda, de Le
único realizador
Verde; *Udji Azul di*
Po di Sangui, de F
mes, o mais impor

O Rap do Pequeno Príncipe...: representante brasileiro

ɔém de Flora,
a Na N'Hada.
entre as atra-
Pedro Costa;
orais; e *Tarde*
nento.
ão exibidos *O*
ueno Príncipe
mas Sebosas,
ldas e Marce-
Hans Staden,
Alberto Perei-
ahy de las
nes, de Sér-
va; e *Terra Es-*
eira, de Wal-
alles. Informa-
++/21/3808-
– AYDANO
MOTTA

FOTOS LUMIÈRE/CINEMATECA DA EMBAIXADA DA FRANÇA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

ANTOLOGIA AMOROSA

***Topsy-Turvy*, do inglês Mike Leigh, é a descrição devotada do que há de mais encantador na arte teatral**

São inúmeras as formas de demonstrar amor. Há, por exemplo, os que são capazes de repetir à exaustão frases como "eu te amo" – e ainda assim, no cotidiano, zelar muito pouco pela pessoa amada. E há, em oposição, os que pouco arriscam declarações explícitas, mas na prática dão carinho, amor e proteção à outra parte. No cinema não é diferente. Há filmes que contam a história de pequenas salas de projeção que desaparecem nas cidades do interior; outros que mostram grupos mambembes percorrendo países inteiros para promover sessões de cinema em praças públicas; ou ainda os que citam *Casablanca* ou *Cantando na Chuva*. Muitos críticos costumam dizer sobre eles: "Uma declaração de amor ao cinema". Em alguns casos, isso pode ser verdade; na maioria, porém, não passa de um clichê. São como frases de amor banais, ditas para impressionar desavisados.

Pois, se eu fosse o teatro e visse uma declaração de amor como a de *Topsy-Turvy*, não hesitaria um segundo em mergulhar por inteiro na relação. O que existe no filme de Mike Leigh não são frases vazias lançadas ao vento, mas a descrição devotada – e nem por isso menos calorosa – de um pouco do que há de mais encantador na arte teatral.

O filme é sobre um momento da carreira da mais famosa dupla de compositores ingleses do fim do século 19, Gilbert e Sullivan – Arthur Sullivan, o músico, e William S. Gilbert, o libretista. Concentra-se no processo de realização de *O Mikado*, uma de suas obras famosas, composta no fim de uma crise que quase separou os dois. *Topsy-Turvy* é, na verdade, sobre as razões dessa crise e suas conseqüências. Sullivan está exausto do teatro burlesco e desgastado com o insucesso de sua última produção, *Princesa Ida*. Quer voltar-se para si mesmo, fazer música mais séria, compor uma grande sinfonia. Gilbert, pelo contrário, não vê nada de errado na fórmula que vem dando certo há tantos anos – e levando multidões ao Teatro Savoy, que os tem sob régio contrato.

Esse duelo pode ser visto como uma representação microcósmica das ambigüidades de todo o teatro. Melhor ainda, acontece no auge das próprias ambigüidades da sociedade vitoriana.

Topsy-Turvy constrói um exemplar discurso sobre um e outro. Do vitorianismo, extrai a elegância e a hipocrisia. Do teatro, o que nele há de mais nobre – as grandes interpretações.

As grandes interpretações. Com freqüência, *Topsy-Turvy* parece uma verdadeira antologia delas. Há um momento em que Jim Broadbent (no papel de Gilbert), sentado na cama, dialoga com Lesley Manville (que interpreta sua mulher, Kitty). Tanto a câmera quanto os atores quase não se movem. E, no entanto, o impacto sobre o espectador é dez vezes maior que todas as explosões e pirotecnias que o cinema é capaz de produzir. Pouco antes, Gilbert e dois de seus atores (Martin Savage e Timothy Spall) ensaiam uma cena. De novo, há pouco movimento e o simples cenário de uma água-furtada. Mas o que se vê em cada um deles contém a essência de toda a arte de representar. Praticamente em cada uma de suas cenas, *Topsy-Turvy* é como o fino licor, capaz de unificar os aromas mais preciosos, que deve ser degustado com carinho e devoção.

Seria difícil encontrar para tudo isso uma base mais adequada que as operetas de Gilbert e Sullivan. Ainda que o filme de Mike Leigh se detenha em *O Mikado*, os menos familiarizados com a obra da dupla só teriam a ganhar se procurassem conhecer *Os Piratas de Peasance*, por exemplo. Comentando o seu próprio burlesco, os compositores ingleses não ficam longe de antecipar as dissonâncias engajadas de Weill, por mais que isso possa soar como uma blasfêmia. *Topsy-Turvy* não se detém nessa questão. Jamais ameaça blasfemar. Ao contrário, abençoa o espectador com uma sucessão de quase três horas de momentos que poderiam ser repetidos, com renovado prazer, por outras três e muito mais do que isso.

Allan Corduner (à dir. na foto) em cena: ambigüidades do teatro e da sociedade vitoriana

Topsy-Turvy, de Mike Leigh. Com Allan Corduner, Jim Broadbent, Dexter Fletcher e Lesley Manville. Em cartaz

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**A Noite** (*La Notte*, Itália, 1960), 2h. Drama.	Direção: **Michelangelo Antonioni**. Produção: Nepi Film, Silver Films e Sofittedip.	Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti.	Um escritor e sua mulher vivem um relacionamento desgastado pelos anos e ensaiam aventuras amorosas numa festa promovida por um milionário.	O filme tem diálogos exatos, visual virtuoso e atuações impecáveis de Mastroianni e Moreau. Com *A Aventura* (1959) e *O Eclipse* (62), forma a trilogia sobre impasses nos relacionamentos amorosos que é um dos pontos altos da trajetória de Antonioni.	Nas sutilezas de roteiro. Na ação, que dura um exato dia, com a noite ocupando metade do tempo, nada de espetacular chega a acontecer. Mas a síntese de um casamento está ali.	"A ansiedade erótica de Lidia (*personagem de* Moreau) praticamente conduz *A Noite*, fazendo do filme uma das mais sintéticas e precisas descrições da época a respeito do desejo feminino – assunto antigo, mas que o mundo começava então a encarar sem véus e subterfúgios." (Alcino Leite Neto, *Folha de S.Paulo*)
NO BRASIL	**Belíssima** (*Bellissima*, Itália, 1951), 1h40. Drama.	Direção: **Luchino Visconti**. Produção: Film Bellissima.	**Anna Magnani, Tina Apicella** (*foto*) e Walter Chiari.	A enfermeira Maddalena, obcecada por cinema, não poupa esforços para que a filha seja a protagonista de um filme, sonho repartido com outras milhares de meninas de Roma. Para virar atriz, a garota recorre a todo tipo de ajuda: de cabeleireiro a professor de etiqueta.	O filme junta duas referências, mitos do cinema italiano: Visconti e Anna Magnani. E a história, que ilustra o sonho obstinado por celebridade, soa absolutamente atual.	Em como Visconti introduz no filme uma visão do que acontecia na indústria do cinema da época. Muitos diretores usavam pessoas comuns no elenco para se aproximar do público. Vários eram os concursos em busca de novos atores, sempre bastante concorridos.	"Apesar do que disse o próprio Visconti, o tema de *Belíssima* é o eterno, muitas vezes cego, amor materno, para o qual o filho é belo, talentoso e sempre se destina a grandes coisas. A pequena Maria Cecconi não é bela, mas sua mãe, com o olhar transfigurado pelo amor, diz que ela é 'belíssima'". (Luiz Carlos Merten, *O Estado de S.Paulo*)
NO BRASIL	**O Último Metrô** (*Le Dernier Métro*, França, 1980), 2h08. Drama.	Direção: **François Truffaut**. Produção: Les Films du Carrosse, Sedif Productions, Société Française de Production (SFP), TF1 Films Productions.	**Catherine Deneuve, Gérard Depardieu** (*foto*), Jean Poiret, Heinz Bennent, Andréa Ferréol.	Na Paris ocupada de 1942, uma atriz casada com um judeu dono de teatro dirige o negócio do marido enquanto tenta mantê-lo escondido da perseguição nazista.	Por Truffaut, um diretor de importância indiscutível. O filme foi um grande sucesso comercial e lhe rendeu dez Prêmios César em 1981.	Nos sempre notáveis Catherine Deneuve e Gérard Depardieu. Um ano depois, em 1981, ele faria uma outra dupla inesquecível: com Fanny Ardant em *A Mulher do Lado*, do mesmo Truffaut.	"Digamos para simplificar que acadêmico é o filme em que o diretor chama a época representada de vossa senhoria; clássico é quando a chama de você. Truffaut está entre os que a chamam de você: o tempo representado é um quadro, não um signo, a época define um modo de ser, mas não acrescenta valor à produção." (Inácio Araújo, *Folha de S.Paulo*)
NO BRASIL	**Malèna** (Itália/EUA, 2000). Drama.	Direção: **Giuseppe Tornatore**, de *Cinema Paradiso*. Produção: Medusa Produzione, Miramax Films, Pacific Pictures.	**Monica Bellucci** (*foto*), Giuseppe Sulfaro, Luciano Federico, Matilde Piana, Pietro Notarianni.	Sozinha desde que o marido partiu para a guerra, uma linda mulher desperta o desejo dos homens – inclusive de um menino de 14 anos, o narrador – e a inveja e ódio das mulheres numa pequena cidade da Sicília.	Por Tornatore. Apesar da irregularidade de sua obra – na década de 90 fez, entre outros, o ótimo *Uma Simples Formalidade* e o dispensável *A Lenda do Pianista do Mar* –, ele é um dos nomes importantes do cinema italiano.	No tratamento delicado, às vezes meloso, que Tornatore dá às crianças e aos adolescentes em seus filmes. O tema do menino que narra a desilusão de um sonho já aparecia em *Cinema Paradiso*.	"*Malèna* qualifica-se como a segunda obra-prima de Giuseppe Tornatore. A primeira: *Cinema Paradiso*. A segunda obra-prima não é tão mágica quanto a primeira, mas também não é tão bagunçada e desequilibrada. *Malèna* é menor, mais perfeito e cobre um espectro emocional mais amplo." (Mick La Salle, *San Francisco Chronicle*)
NO BRASIL	**Brava Gente Brasileira** (Brasil, 2000), 1h30. Drama.	Direção: **Lúcia Murat**, que se especializou em filmes e documentários sobre temas políticos. Produção: Taiga Filmes e Vídeo.	Floriano Peixoto, Buza Ferraz, Leonardo Villar, **Luciana Rigueira** (*foto*), Diogo de Castro e Albuquerque, Murilo Grossi, Sérgio Mamberti e a tribo cadiuéu.	O conflito entre índios cavaleiros da tribo guaicuru e os colonizadores portugueses do Forte Coimbra. A região onde foi construído o forte era habitada pelos índios, que sobreviveram durante 300 anos guerreando contra espanhóis e portugueses. Baseado num fato real.	O filme aborda de maneira corajosa a colonização do Brasil, evitando o erro, comum no cinema nacional, de fazer uma oposição tosca entre malvados colonizadores e índios bonzinhos (os "bons selvagens").	Na bela trilha sonora de Livio Tragtenberg, premiada no Festival de Brasília do ano passado.	"A impressão que se tem é a de que, exceto por um ou outro episódio, vai-se simplesmente passando o tempo entre a apresentação das raízes dos índios cavaleiros (elas existem, claro) e a matança final. É como se *Brava Gente...* padecesse de uma inteligência fria, incapaz de surpreender, incomodar ou emocionar" (Almir de Freitas, **BRAVO!**)
NO BRASIL	**Contos Proibidos do Marquês de Sade** (*Quills*, EUA, 2000), 2h03. Drama.	Direção: **Philip Kaufman**, de *Henry e June* e *A Insustentável Leveza do Ser*. Produção: 20th Century Fox/ Fox Searchlight.	Geoffrey Rush, **Kate Winslet** (*foto*), Joaquin Phoenix, Michael Caine.	Os últimos dias do marquês de Sade (Rush) no hospício de Charenton, administrado por um abade (Phoenix) e inspecionado por um psiquiatra cruel (Caine). Há também a camareira (Winslet), que o ajuda a esconder seus textos malditos.	Pela discussão que, apesar de mal-conduzida por vezes, o filme provoca. A história de Sade, à parte seus aspectos morais e de costumes, é um exemplo de luta contra a censura e a hipocrisia.	Em como a grandeza de Sade, um personagem bem mais complexo do que aparece no filme, pode ser perdida nos detalhes de um roteiro excessivamente simplificador e arrastado.	"A eterna luta entre a liberdade de expressão pessoal e os controles da sociedade encontra um veículo estimulante, mas não exatamente apaixonante, neste filme repleto de incidentes históricos, confrontos passionais e camadas de ironia." (*Variety*)
NO BRASIL	**Náufrago** (*Cast Away*, EUA, 2000), 2h23. Drama/aventura.	Direção: **Robert Zemeckis**, que ganhou o Oscar por *Forrest Gump* com o mesmo Tom Hanks. Produção: 20th Century Fox e Dream Works.	**Tom Hanks, Helen Hunt** (*foto*).	Um executivo da Federal Express (Hanks), depois de escapar dramaticamente de um acidente de avião, vê-se perdido em uma ilha deserta, tendo de encontrar as fontes básicas para sobreviver fisicamente (abrigo, água, fogo e comida) e, depois, meios para sobreviver espiritualmente.	Para verificar se Hanks sobrevive à própria idéia – o filme se baseia num conceito seu, levado adiante com ajuda de Zemeckis e do roteirista William Broyles Jr. Afinal, o ator está sozinho em cena durante a maior parte do filme – e, durante um terço dele, não há diálogo nem música incidental.	Em Hanks – é quase impossível não fazê-lo. Mas o inteligente uso do som, do silêncio e do ruído ambiente (inspirado claramente em Kurosawa) é seu aliado mais eloqüente.	"Graças ao desempenho *tour de force* de Tom Hanks e aos convincentes efeitos visuais conferidos pelo diretor Robert Zemeckis – e também à participação de Helen Hunt em uma ponta crucial –, o filme tem incrível potencial de bilheteria e também chances mais que prováveis de receber algumas indicações para o Oscar." (*The Hollywood Reporter*)
NO EXTERIOR	**Amor à Flor da Pele** (França/China, 2000), 1h37. Romance.	Direção: do mestre do excesso barroco **Wong Kar-Wai**, trabalhando em tom menor. Produção: Block 2 Pictures, Jet Tone Production Co., Paradis Films.	**Maggie Cheung** (*foto*), Tony Leung.	Na Hong Kong dos anos 60, a relação entre um homem e uma mulher casados (Cheung, Leung) que eventualmente descobrem que seus respectivos parceiros estão tendo um caso.	É um "Último Tango em Honk Kong" casto e contido – a estranha dança da atração e da repulsa que deu a Leung o prêmio de Melhor Ator em Cannes. O filme também esteve na Mostra de Cinema de São Paulo do ano passado.	Na fotografia hiper-realista do australiano Christopher Doyle e do chinês Mark Li Ping-Bin – e nos maravilhosos vestidos da belíssima Maggie Cheung.	"Trata-se talvez do mais doce e magnífico filme do ano, dotado do espírito romântico que há muito faltava no cinema, um espírito encontrado em F. Scott Fitzgerald e em alguns filmes antigos, como em *Miracle in the Rain*, quando o sofrimento de amantes era selado pela falta de disciplina de uma época." (*The New York Times*)
NO EXTERIOR	**A Sombra do Vampiro** (*Shadow of the Vampire*, Ing./Lux./EUA, 2001), 1h32. Drama/terror.	Direção: do obscuríssimo **E. Elias Merhige**, cujo filme anterior havia sido o *hiper-underground Begotten* (1991). Produção: BBC (ING), Saturn Films (EUA), Luxembourg Film Fund.	**John Malkovich** (*foto*), Willem Dafoe.	O fictício *making of* do clássico *Nosferatu* (1922), com uma perturbadora proposta: e se Max Schreck (Dafoe), o ator escolhido por Murnau (Malkovich) para o papel-título, fosse mesmo um vampiro?	Já seria o suficiente ver o filme pelo desempenho paranormal de Dafoe – que vai ser lembrado nos Oscars como o foi nos Globos de Ouro –, mas há muitos outros prazeres.	Na linguagem visual usada por Merhige, que ecoa o estilo da época para, na verdade, comentar o cinema de hoje – esse, sim, um verdadeiro exercício do vampirismo mais puro, o diretor parece insinuar.	"Historiadores, sem dúvida, ficarão boquiabertos com os desvios que o roteirista Steven Katz tomou aqui, mas precisão histórica não era seu objetivo, tampouco o do diretor E. Elias Merhige, que queria apenas capturar a exótica, ousada e experimental atmosfera do cinema expressionista alemão – e isso eles fizeram brilhantemente." (*Boxoffice Reviews*)
NO EXTERIOR	**Traffic** (EUA, 2001), 2h27. Drama.	Direção: **Steven Soderbergh**, o mesmo de *Erin Brockovich* e *Sexo, Mentiras e Videotape*. Produção: USA Films, Bedford Falls Productions, Initial Entertainment Group, Splendid Medien.	Michael Douglas, Benicio del Toro, **Catherine Zeta-Jones** (*foto*), Dennis Quaid.	Três histórias paralelas se cruzam: o juiz Lewis (Douglas) descobre que a filha é viciada; policiais em San Diego investigam Helena (Zeta-Jones), que controla os negócios do marido traficante; no México, Javier (Del Toro) luta contra o tráfico e seus próprios demônios. Baseado em *Traffik*, série da BBC.	Para conferir como é possível tratar com inteligência e compaixão um tema em geral abordado de modo simplista e maniqueísta pelo cinema americano.	No desempenho de Benicio del Toro (que aprendeu espanhol especialmente para o papel): ele vai aos Oscars por conta dele. E no modo como Soderbergh usa os diferentes tons da fotografia para estabelecer a atmosfera emocional e geopolítica de suas três histórias.	"Extremamente ambicioso e magnificamente produzido, *Traffic* representa o nível mais alto do estilo docudrama do cinema. Um poderoso retrato da cultura contemporânea da droga feito com lentes panorâmicas e também específicas." (*Variety*)

(*) *Com Redação*

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE *MILENA*: SERGIO STRIZZI/DIVULGAÇÃO

O senhor do tempo

O Carnaval da Bahia homenageia seu músico soberano, que, aos 87 anos, ganha novas reedições em disco e é biografado pela neta Stella Caymmi

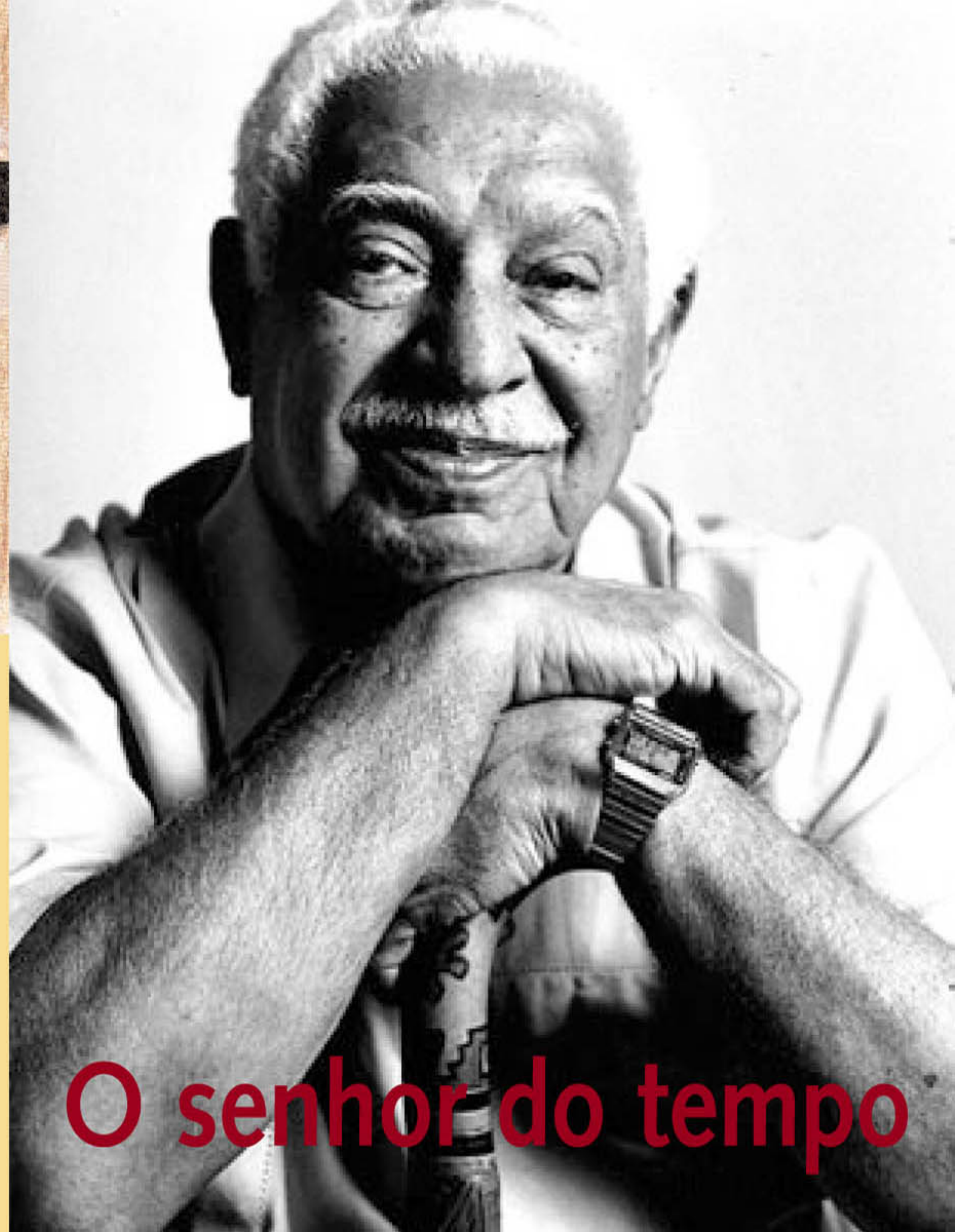
Por Regina Porto

Dorival Caymmi

O tempo não subjuga Dorival Caymmi. A caminho do 87º aniversário, os anos parecem cobri-lo de leveza, e de jovialidade a sua música. Para os orixás do candomblé, a existência de Dorival é uma bênção. Ele é obá de Xangô, um dos 12 ministros protetores, conforme a tradição ioruba. E a mais altiva personificação da Bahia negra desde a chegada dos primeiros africanos. Neste ano, e pela primeira vez, ele será tema do Carnaval baiano. Único brasileiro a dar, em vida, nome a uma praça (Itapoã, Bahia, em 1953) e a uma avenida (Salvador, Bahia, em 1985), ele agora ganha estátua na capital baiana, onde nasceu. Um nome de força ancestral, entrelaçada a tronco italiano e português, vindo, por conta das rotas pela península Ibérica, a possível origem mourisca do nome (do árabe *Haim*, especula-se).

Já são mais de 60 anos de produção, pródiga em qualidade, preguiçosa na quanti-

Dorival Caymmi (à dir.), músico popular com procedimentos de compositor erudito e pintor autodidata com talento para os retratos (acima): um eterno observador

FOTOS ACERVO PESSOAL / BOB WOLFENSON

A severa Stella Maris Tostes (acima), ex-cantora e mulher de Dorival Caymmi, em óleo sobre tela de 1944 pintado pelo músico. Abaixo, o casal com os filhos Nana, Dori e Danilo: música em família

dade. Caymmi compõe pouco, mas com profundidade comparável à do mar que o inspira. A integral de sua interpretação gravada – no passado, 14 LPs; hoje, sete CDs (*veja texto na pág. 86*) – é um dos relançamentos recentes. Apesar do caráter histórico, não interessou exclusivamente a colecionadores. Caymmi exerce uma atração permanente, propaga-se, vai bem com qualquer geração – do piano maneirista de Ary Barroso no passado, à voz rebelde de Cássia Eller hoje, da dupla que fez com Adriana Calcanhotto ao novo disco da veterana Rosa Passos, inteiramente dedicado a ele. Quando a voz é baiana, sua música se esparrama, como quando João Gilberto, Caetano e Gil cantam *Milagre* (o cotidiano milagre da vida advindo da pesca); e nos filhos Nana, Dori e Danilo, parece se prolongar. A partir deste mês, Dorival volta ao grande público, em novela no horário nobre baseada em romance de Jorge Amado, que traz na trilha música dele com o filho Danilo e Dudu Falcão, cantada por Gal Costa.

A música sem idade de Caymmi tem seu segredo: gentileza na disposição de escutar. Dorival ouve as paisagens, ouve o mar, ouve quem passa. E ouve como um erudito. Por isso é tão difícil inseri-lo apropriadamente na música popular brasileira. Quando chegou ao Rio, em 1938 ("com uma mala, um violão e um livro de Stephan Zweig"), encontrou sambistas e seresteiros de uma produção de qualidade incontestável, mas que hoje soam datados – compositores como Assis Valente, Orestes Barbosa e João de Barro, cantores como Orlando Silva e Sílvio Caldas. O então pensionista Caymmi – que por obra do acaso despontaria do anonimato e da falta de dinheiro para a fama internacional na voz de Carmen Miranda, que gravou *O Que É Que a Baiana Tem?* (ele lhe ensinou a gesticulação que se tornaria sua marca) – já chegava diferente, com uma música diferente. Diferente na estrutura, na forma, no padrão, na melodia, na harmonia, na rítmica, na poética. Diferente no violão ousado, próximo dos de Laurindo de Almeida e Garoto. Uma música escandalosamente moderna – em seu tempo e ainda hoje. Dorival Caymmi acabou com o acorde perfeito. Foi mais do que o precursor da bossa nova. Foi seu profeta duas décadas antes. Nana sempre disse que ele seria um músico da estatura de Villa-Lobos caso tivesse estudado. Verdade. Mas talvez não viesse a ser aquilo que ele melhor é na vida: Dorival Caymmi.

Ele é o intuitivo que descobriu os sons da natureza e os timbres da música em um só instrumento, o violão. E que praticou, sem saber, diversos procedimentos de composição de alto repertório – a suíte, a forma-sonata, a introdução de concerto, a ária, o desenvolvimento e a variação do tema, o *Lied* (canção erudita em que a música é um comentário do texto poético), a forma livre, o atonalismo (no sentido de não se fixar em um único centro tonal), de vez em quando o modalismo. Tudo aliado a recursos da música popular, como a pureza da enunciação, as harmonias jazzísticas, os chamados evocativos, os cantos de trabalho, a sensualidade boêmia.

Sua capacidade de síntese na descrição verbal é impressionante. Com meia dúzia de palavras, pode formar um quadro completo, enxuto ao máximo, como um haicai sonoro pacientemente elaborado, ao longo de anos, às vezes, até cristalizar a canção. Em sua música tão sensorial, sentidos e espírito se expandem. Acredita na força da simplicidade, na "fé das coisas singelas". Declara-se otimista, apreciador da vida; é um homem que prega a alegria e a cordialidade, que crê no Criador e na sacralidade de todas as criaturas. Seus pescadores, as entidades espirituais da mitologia africana que retrata, os personagens tirados da rua – Dora, Marina, João Valentão e tantos outros – são sobretudo figuras dignas. Não se trata de sociologismo, mas de uma filosofia cosmogônica. Em torno de Dorival Caymmi, todas as coisas, das menores às mais sérias, evocam um rito. Ritos dão outra natureza ao tempo. *Maricotinha*, que gravou com Tom Jobim, é seu quadro perfeito: "Se fizer bom tempo amanhã, eu vou/ Mas se por exemplo chover, não vou (...)/ Uma chuvinha, redinha, cotinha/ Aí piorou". Sua "preguiça" ficou tão proverbial quanto o período de sete anos que levou para fazer uma única canção, *Das Rosas...*, ou os dez anos em que manteve escondida *Saudades da Bahia*.

Fez amigos em todas as classes, do pescador ao milionário Carlos Guinle, com quem compôs vários sambas-canção. Conviveu com Pancetti, Portinari, Carybé e, segundo Augusto Rodrigues, irmão de Nelson Rodrigues, a preguiça teria sabotado o talento de um retratista notável, que deixou vários retratos inacabados (incluindo os de Carybé e do compositor Almirante), auto-retratos ótimos, além de ter retratado Rubem Braga e, claro, a mulher, a severa e temida Stella Maris Tostes, ex-cantora, com quem iniciou um clã há pouco mais de 60 anos. Nada nele é menor.

A neta Stella Tereza Caymmi – filha mais velha de Nana, jornalista e terceira mulher na linhagem de estrelas que guiam Dorival (a primeira foi a mulher e a segunda, Mãe Stella de Oxóssi) – conclui a biografia autorizada do avô, *O Mar e o Tempo*, título provisório, com lançamento previsto para o segundo semestre pela Editora 34. A seguir, Caymmi fala do ato de compor, do gosto pelos clássicos e da vida em entrevista a **Stella Caymmi**.

Carmen Miranda (acima) em 1938, ano em que descobre e lança Dorival Caymmi no Brasil e no mundo com *O Que É Que a Baiana Tem?*: gesticulação ensinada por ele

BRAVO!: Quais são as fontes da sua inspiração?

Dorival Caymmi: Para mim sempre foram a natureza e a pessoa humana, os sentimentos humanos, o amor, a amizade, o humor, a graça e tal. E a natureza em si, principalmente o mar e o céu. A grandeza do universo sempre me fascinou.

Mas você tem um tema muito recorrente, que é a Bahia.

A Bahia tem realmente seu caráter próprio, sua coisa assim. Mas, quando eu me refiro à Bahia, é pelo simples fato de ter morado lá, ter nascido lá. Se fiz coisas meio sonho, meio realidade, a realidade é a minha terra, era o que eu conhecia. Por exemplo, se a mulher é engraçada, eu digo assim: "Requebre que eu dou um doce/ requebre que eu quero ver". Retrata o humor do povo e a graça da mulher de rua, a mulher do povo.

Então pode-se dizer que você é um grande observador do cotidiano da Bahia.

Ah, isso sim. Da minha vida. Onde eu nascesse e vivesse seria certamente um observador. Eu não sei que idade eu tinha, o primeiro toque musical que eu ouvi e que me segurou para o resto da vida foi uma melodia assim: "lará rara" na vitrola do vizinho. Eu fiquei fascinado com aquele som, aquela coisa, eu não sei explicar, porque eu não tinha idade para isso. Era *Élégie*, de Massenet, eu vim a saber depois, cantada pelo grande Caruso. Eu devia ter 3 anos de idade.

E a partir daí, quais foram as músicas que influenciaram você?

Isso é um engano. Eu nunca me baseio nas obras já feitas para fazer as minhas, eu espero sair de mim. Muita gente pensa que eu tenho influência de músicos. Eu não tenho.

Caymmi e o inestimável violão autografado a nanquim e roubado em 1951. Por mobilização da classe artística, o instrumento foi recuperado, mas sem assinaturas

O que você escuta mais em música erudita?
Eu prefiro quartetos, orquestra, piano, quarteto de cordas, harpa, conjuntos com harpa e, naturalmente, os três B: Beethoven, Bach, Brahms. Eu sempre fui acompanhado na minha vida do amor pela grandiosidade da música clássica.

Quais são os compositores modernos de que você gosta?
A gente pode partir de um que morreu em 1918. Nessa época eu tinha 4 anos, mas a obra do homem está aí: Debussy. Muita gente pensa que eu tenho influência, que eu estudei Debussy para poder fazer a minha música, que eu pesquisei. Não, não. Eu tenho a minha maneira de fazer a minha harmonia; eu procurava no instrumento, eu sempre toquei de ouvido.

Qual é o seu processo de composição?
Eu não preciso pegar o instrumento; o processo é mental. Se a melodia me ocorre de repente, eu seguro até uma hora em que eu pego um instrumento e posso até anotar, pelo braço do violão, o lugar onde pus os dedos para não esquecer a linha melódica que me ocorreu.

Por que em tanto tempo de atividade artística, mais de 60 anos, você tem apenas pouco mais de cem canções?
Eu não tenho esse impulso de fazer tantas músicas, tantas canções. Eu só faço o que me ocorre. Então, se minha quantidade de canções é pequena, é natural. Tanto que a maioria delas ficou na lembrança de gerações porque elas saíram naturais e conseguiram impacto ao se encontrar com a vontade e o gosto do povo.

***João Valentão*, por exemplo, é uma canção que levou mais de sete anos para ser feita. Você não se preocupa com isso?**
Não. Eu não fiquei me torturando, procurando fazer *João Valentão*. Eu parei a música em um ponto em que eu precisava exatamente de uma frase melhor. Esperei. Deixei ao acaso. Deixei que ela me aparecesse. Eu nem pensava. De repente, numa conversa de ônibus, assim no fim da noite, me ocorreu a idéia: "Ah! Era aquilo que eu queria" – "E assim adormece esse homem que nunca precisa...". E por aí vai.

Em 1938, *O Que É Que a Baiana Tem* substituiu um samba de Ary Barroso no filme *Banana da Terra*. Isso teve um impacto muito grande na época e foi um impulso para você, ser gravado logo no início da carreira por Carmen Miranda. Como foi isso na sua vida?
Na pensão onde eu morava, na rua São José, no Rio, me ocorreu a idéia de "o que é que a baiana tem, o que é que a baiana tem". Comecei a brincar na memória e fui fazendo assim pedacinhos e emendando e tal. Estava nascendo naturalmente. Peguei esse motivo, transpus para a minha memória em termos de música de samba, mostrando as graças, as roupas, os panos, as cores. Nem pensando em Carmen Miranda, nem pensando em disco, nem pensando em nada. E o que é que ocorreu? Eles descobriram que havia um camarada novo que de vez em quando parava no Café Nice para admirar os atores famosos. Então, numa ocasião dessas, certamente eu respondi a alguma pergunta de alguém: "Você é artista também?". Eu digo: "Não". "Mas o que é que você faz?" Eu digo: "Eu canto assim, eu toco violão em casa, brincando, não sou profissional, não tenho pretensões. É para mim mesmo". De repente o sujeito lembrou que havia um tema que podia ser examinado para substituir aquele de que eles sentiam falta. E fui procurado por Almirante, o cunhado Braguinha e pessoas que me diziam: "Que música é essa que você cantou aí e tal, que o Ubirajara pediu para você cantar? Essa que você uma vez cantou na rádio num domingo de tarde". Eu digo: "Ah! Sobre a Bahia". "É essa, canta, canta". Eu cantei, e eles: "É a música. Serve. Amanhã você vai lá e tal".

E daí Carmen Miranda gravou *O Que É Que a Baiana Tem*.
Aí Carmen Miranda apareceu; ela estava aguardando uma substituta para a música que ela perdeu. Quando ela veio, quando o Almirante me procurou, ele disse: "Vamos, vou te levar a um lugar, você vai contar uma história sua, da música". Fizemos amizade, e ele me levou à avenida São Sebastião, na Urca, na casa da Carmen Miranda. Eu fiquei empolgado por conhecer uma estrela tão famosa... Eu dizia: "Meu Deus, eu estou aqui no teto da música popular brasileira, da beleza, na casa da Carmen Miranda".

E sua atividade jornalística no Rio de Janeiro? Como ela aconteceu?
Eu já tinha trabalhado num jornal na Bahia. Nem na redação era; era no arquivo. Estava habituado a ver como se faziam aquelas coisas de imprensa. Aí, eu cheguei ao Rio e, enquanto eu esperava me matricular para continuar o preparatório para Direito, comecei a fazer notas porque me disseram: "Você faz uma notinha assim e ganha uns 20, 30 mil réis. É uma boa". Então, eu fui me encostando em jornal, nos jornais da época.

E a pintura na sua vida? Ela é admirada por Cícero Dias, por Carybé.
É casual. Eu não pintei com intenção de nada. Nem expor, quanto mais vender. E teve gente, duas pessoas que eu quero muito bem, a minha mulher, Stella Maris – minha Stella Caymmi –, com quem eu estou casado há 60 anos, e meu irmão do peito e amigo Jorge Amado. Eles recearam quando me viam mexer com pintura: "Ele vai deixar de cantar para fazer pintura. Pode ser um pintor medíocre e vai largar uma carreira que pode ser gloriosa".

E o que mais você gosta de pintar? Quais são os temas?
Não tenho preferência. Eu tenho tendência a fazer retrato. Primeiro me retratei. Depois retratei pessoas da família do Zezinho, retratei Biluca, irmã dele, três crianças. Então, eu pintei Biluca mocinha, Dagmar criança, o irmão de Dagmar, criança também. E comecei a ver que eu fazia igual.. Saí um retratista. Fazia a lápis. Lápis Faber nº 2. Depois passei a experimentar cores e tal. Mas isso só de brincadeira.

Você conviveu com um grupo, uma geração de intelectuais na década de 40, muito especial: Otávio Malta, Jorge Amado, Samuel Wainer, Lacerda e outros tantos intelectuais, esquerdistas inclusive.
Sim, é verdade. Esquerdistas e direitistas.

Como é que você conseguia transitar entre essas tendências?
Porque eu não tinha cor política, eu tinha amizade. Com Jorge Amado, além de admirar o escritor, gostava da pessoa. O Carlos Lacerda é o mesmo caso: gostava do jornalista e gostava dele e da mulher dele também. E todos foram assim, por acaso; sem falar nos grandes nomes da pintura como Candinho Portinari: eu fui amigo dele de confidência. E muita gente nem nos viu juntos. José Pancetti, outro pintor famoso brasileiro. Guinard também.

Então a sua ligação com o Partido Comunista não significava uma adesão ideológica?
Não. Era resultado de amizades com políticos. Eu não ia mudar o caráter deles somente para usufruir da amizade sem me comprometer.

Você se relacionou com escritores e poetas como o próprio Jorge, o Rubem Braga. O que você lê?
Eu leio o que me cai nas mãos. Eu gosto muito de conto, gosto de um romance, gosto dos clássicos. Teve uma fase em que li *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes. Li *Cândido ou o Otimismo*, de Voltaire, tenho admiração até hoje pela obra dele. Olavo Bilac, Machado de Assis, Eça de Queiroz. O meu primeiro poeta foi Castro Alves, a história que ele trazia eu comecei a aprender a conhecer na Bahia mesmo.

E outros poetas?
Modernos de preferência, como Drummond, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto. Mas sempre gostei da poesia de qualquer época, pelo jeito de ela se entregar, de ela se comunicar, de ela se transferir.

E Adélia Prado?
Eu tenho admiração total por ela e disse isso pessoalmente. Esperei a oportunidade de conhecê-la e disse: "Olha, eu sou um dos seus admiradores mais profundos, desde o ano de 1970 e tal". Tem também o Manoel de Barros. Ele é maravilhoso!

Sempre que se fala em bossa nova, pesquisadores e críticos apontam você — com suas harmonias e acordes dissonantes em músicas de 1947 como *Marina* e a posterior *Só Louco* — como precursor da bossa nova. Você concorda com isso?
Não concordo totalmente para não me encher de uma vaidade sem cabimento. Mas acredito que eu tenha influenciado um pouco com esse jeito meu de compor, no ritmo do violão e na harmonia. E na linha melódica, que pode de repente mudar de cor, de cor musical. Era uma novidade.

Você não vê, das suas canções praieiras para as ditas urbanas — como a sua música é classificada —,

O compositor baiano no ano de sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1938, já ousado no toque do violão, com harmonias ricas e jazzísticas, poesia concisa e estrutura formal diferente: música escandalosamente moderna

Caymmi toca para o cineasta Orson Welles (acima), que conheceu em 1942; abaixo, com Tom Jobim, com quem gravaria no disco *Antonio Brasileiro*

uma influência do jazz?

Não. O que eu vejo de influência é o seguinte: é do ambiente onde eu estou no momento. Muita gente pensa que eu fui pescador, filho de pescador, que nasci em Itapoá, que era barrigudo, com o umbigo de fora. Não. Na influência da vida rústica do homem, eu participava da vida dele por observação, vendo. Mas eu era um urbano, um homem do centro da cidade, residente, nascido na rua do Bângala, em Salvador. Saía e via. A minha música *Itapoã* não nasceu do hábito, não, nasceu da pesquisa e da observação.

Esse princípio de observação que o motivou e lhe deu material para as canções praieiras é o mesmo que fez com que você, num determinado momento, no fim da década de 40, começasse a compor esses sambas mais intimistas, o samba-canção urbano?

Mas eu já fazia isso na Bahia, com o jeito da música carioca. Eu já tinha minhas tiradas assim a respeito do assunto amor: "Adeus, quando olho para o mar. Adeus, quando vejo o luar. Adeus, ainda me lembro de um lenço de longe acenando talvez com indiferença, sem pena de mim".

Chama a atenção como isso antecipa...

O pessoal podia dizer: "Ele fez isso aqui no Rio por influência". Não. Eu tinha meus 18 anos e estava na Bahia. Assim como eu podia me deixar influenciar por um capoeirista cantando, por uma baiana cantando quadrinhas, brincando e batendo palmas: "Dois vinténs para cada moça, ai para cada moça, dois vinténs para cada moça", brincando de correr chapéu. Era a rua me transmitindo a alegria que eu queria. E eu ia atrás. Seguia as festas populares com amor, que eu sou baiano, e baiano tem esse jeito de penetrar na vida do povo para observar.

Como é que você analisa a bossa nova na linha evolutiva da música popular brasileira?

Analiso pelo recado de beleza. A beleza vocal de um João Gilberto, a maneira de pronunciar as palavras, de ritmar. A do piano de um Tom Jobim, a de Tito Madi, já com jeito mesclado, com coisas já do uso geral, do samba-canção, mas apresentando uma voz apropriada para aquilo.

Muitos artistas declaram que você teve uma influência decisiva. Você tem filhos de sangue, a Nana, o Dori, o Danilo, e tem João Gilberto, Caetano, Gilberto Gil, Os Novos Baianos e novas gerações que gravam suas músicas — Jussara Silveira, Rosa Passos, Adriana Calcanhotto, até o pessoal do axé. Como você explica a atualidade da sua música?

Nessa minha aparente preguiça, quando eu vou fazer aquela coisa é como uma joalheria, uma ourivesaria, quando eu estou trabalhando — não é trabalhando, eu sou preguiçoso —, quando eu estou em torno de uma coisa que é linda para mim, eu sempre a ambiciono mais linda, mais ao alcance do "fraco" do povo. Quanto mais bonita, mais comunicativa; quanto mais bonita, mais eterna — até vamos exagerar.

FOTO ABRIL IMAGENS

FOTO OLAVO RUFINO/AIB

Você teve um período, uma grande parte da sua atividade artística, que aconteceu em São Paulo, onde *Maracangalha*, por exemplo, foi recorde de vendas. Como foi São Paulo na sua vida?

Com o rádio e a vida noturna, gastava-se muito em São Paulo e gasta-se muito ainda hoje com diversão. Aos artistas de rádio famosos, São Paulo sempre oferecia vantagens, procurava levar para lá, para participações em programas e tal.

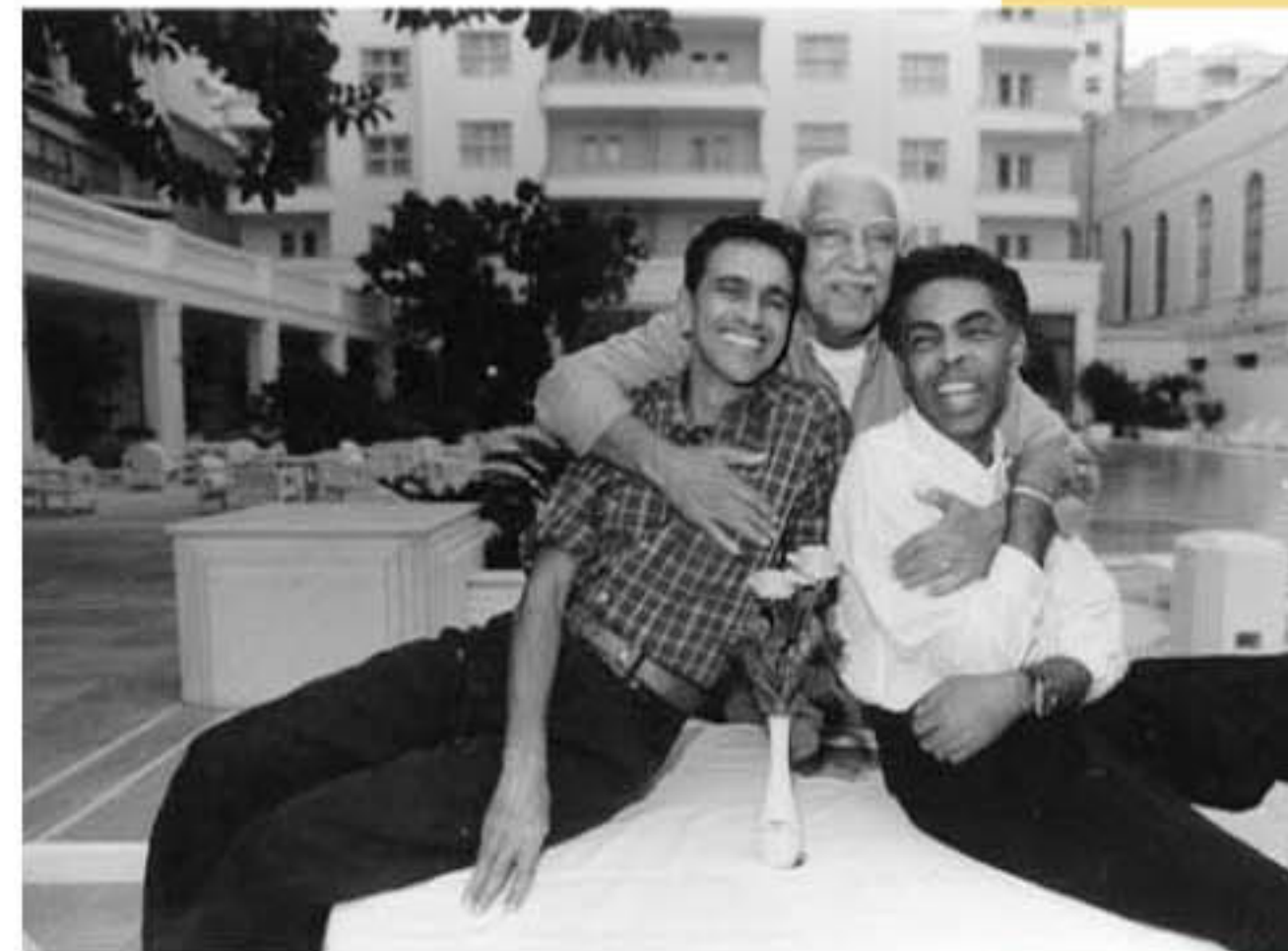
E a sua relação com a cidade? Você tentou até morar em São Paulo em 1956.

Aconteceu de eu morar, mas não foi por amor assim absoluto, foi necessidade de trabalho. Eu tinha de trabalhar em boate, no rádio, na televisão e, ocasionalmente, em clubes. O trabalho se impunha. Eu cantava hoje e o sujeito dizia assim: "Amanhã eu quero você aqui de novo, você não pode faltar". Eu dizia que tinha trabalho no Rio, e ele: "Ah, mas não, não vai". Eu era muito requisitado.

Você tinha um público muito bom.

Ah, sempre. A minha estréia em São Paulo aconteceu na Rádio Tupi, que era na rua Sete de Abril, uma rua central que, naquele dia, estava com o trânsito bloqueado pela polícia. Eu perguntei: "Eu quero entrar aí. Pode ser?". E eles me perguntaram aonde eu ia, eu disse que na rádio, e eles: "Mas não pode, está interditado aqui". E eu: "Mas eu vou cantar lá". E eles: "Ah, então pode". Quando eu cheguei lá — minha mulher lembra isso com muita emoção e eu também —, Alfredo Nagib, o locutor que anunciava os grandes programas musicais, disse assim: "Lás Sans apresenta Dorival Caymmi". Aí uma multidão arrombou a porta, interditou o elevador, subiu a escada e arrombou a porta do auditório, e foi aquele corre-corre, disfarçaram tudo e eu continuei cantando. Foi o meu começo em São Paulo. Em São Paulo sempre tive oportunidade, fiz amizades da melhor qualidade: Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Baby Pignatari, Rebollo Gonçalves.

Você teve agora uma caixa lançada pela EMI com sete CDs, reunindo praticamente 80% da sua discografia. Ouvindo essas gravações, o que é que elas evocam?

Eu e minha mulher, Stella Maris, vibramos ao ouvir os primeiros discos, aquelas gravações mais antigas, examinando o timbre de voz, o enunciado das palavras, os detalhezinhos que a gente, cantor de rádio na época, tinha cuidado em fazer bonito sem parecer artificial. Então, o que eu mais admirei foi exatamente estar recordando o momento daquele tempo, transferido para cá por uma gravação copiada, bonita. Então essa caixa é uma caixa de jóias. Estar ali para mim representa muito para a minha alma.

Agora em fevereiro o Carnaval da Bahia o escolheu como tema. Como é que você vê essas homenagens?

Com naturalidade. Eu já não me sinto tão capaz, como já fui, de aceitar participações assim, mas isso me orgulha muito, dá mais respeito a meu povo, e eu digo o "povo baiano" como eu digo o "povo brasileiro".

Se você tivesse que fazer uma declaração, dar um recado para o povo baiano, o que você diria?

Eu diria que, olha, a amizade que eu tenho por vocês, meus companheiros de todas as idades, nascidos aí, uns no Recôncavo ou onde for, mas sendo baianos assim praticantes dessa São Salvador querida, ali, daquelas festas de rua, o recado que eu mando é o seguinte: eu não tenho poder físico para dar um abraço como eu gosto, de totalizar a massa assim ao encontro do meu coração num grande gesto de amor, levando nisso dotes divinos da proteção que temos das nossas religiões, a cristã e o candomblé trazido dos negros da África pela escravatura. Eu tenho um abraço enorme para o povo da minha terra. Eu me vejo no meio deles, eu vejo a minha cara sempre no meio do povo. Eu digo: "Olha eu lá".

Abaixo, Dorival ao piano: vocação erudita promissora; acima, entre Caetano Veloso e Gilberto Gil, que o mencionariam em canções: os baianos dividiriam com João Gilberto, no antológico disco *Brasil*, versão insuperável de *Milagre*, cena de pesca musicada pelo mestre

Um criador solitário

Pela beleza e pela invenção, Dorival Caymmi eleva a arte da canção à singular condição da música sem seguidores. Por Carlos Rennó

"E jogue uma flor no colo de uma morena em Itapoã". Há momentos na obra de Dorival Caymmi em que ela generosamente nos oferece a oportunidade rara de experimentar o mágico, o sublime, o maravilhoso, o miraculoso. *Coqueiro de Itapoã*, em que o músico-poeta se dirige ao vento para fazer, saudoso, o pedido acima, é um desses momentos, instauradores de uma atmosfera encantatória, divina, humanamente transcendente. Há muitos outros: *A Lenda do Abaeté* ("A noite tá que é um dia/ Diz alguém olhando a lua"); *O Mar*; *Promessa de Pescador*; *Noite de Temporal*, etc.

A obra de Caymmi tem seu lugar na confluência da beleza com a invenção, advindo daí a sua singularidade. Veja-se a importância que o caráter antecipatório de suas composições representou para os protagonistas da bossa nova. Tom Jobim apontou as suas "imprevisíveis modulações" – a "outra beleza, além do acorde perfeito" (segundo Caymmi), espontânea e conscientemente buscada pelo compositor. E João Gilberto o aproveitou na seleção radical que fez, para definir a bossa nova, do que era moderno na tradição: novo no velho. Não por acaso, Caymmi se tornou o compositor mais cantado e gravado por João, depois de Tom.

A amostragem contida nos sete CDs da caixa *Caymmi Amor e Mar* (EMI) é uma preciosidade. À exceção da coletânea de 20 canções suas por diversos intérpretes e em diferentes épocas, os álbuns trazem discos que no passado saíram como LPs, entre gravações individuais de Caymmi e material coletivo produzido com os filhos. Há lugar para uma curiosidade interessante: *Ary Caymmi Dorival Barroso – Um Interpreta o Outro* (com canções de Dorival em versões instrumentais, ao piano, por Ary, e canções deste na voz daquele). No disco, de 1958, uma passagem brilhantíssima: Caymmi dando uma dimensão pessoal a *Por Causa Desta Cabocla* ("E quando/ ela na rede adormece/ e os seios morenos esquece/ de na camisa ocultar", versos de Luiz Peixoto). Por um instante, parece mesmo ser dele a canção; e, de fato, ele a fez dele...

Dia dois de fevereiro
Dia de festa no mar
Eu quero ser o primeiro
Pra salvar Iemanjá

(*Dois de Fevereiro*, **de Caymmi, na foto acima, em Itapoã, com pescadores)**

O Que e Quanto

Caymmi Amor e Mar. **Coleção em 7 CDs. Lançamento: EMI. Preço médio R$ 145.**

O CD que reúne *Caymmi's Grandes Amigos* e *Dori, Nana, Danilo e Dorival Caymmi*, ambos dos anos 80, confirma-nos a excepcional qualidade musical da família e de seu patriarca: uma cantora como Nana, dama da canção brasileira, e dois músicos como Dori – um ótimo cantor, além de arranjador – e Danilo Caymmi, flautista. Aqui se faz obrigatória a lembrança do nome de Stella Maris, que, além de mãe, foi também cantora.

Nas gravações, raramente a música de Caymmi é vestida com roupas pesadas, mantendo os arranjos e as orquestrações quase sempre a leveza e a suavidade adequadas por ela requeridas. Nada, no entanto, é mais apropriado à sua beleza do que quando ela se mostra nua, simples e totalmente nua. Como em *Caymmi e Seu Violão*. E aqui o título já diz tudo: ele somente, cantando e tocando, o suficiente para fazer um dos dez maiores discos de música popular jamais produzidos. É só colocar ao seu lado o *Chega de Saudade* (do mesmo ano de 1959, por sinal), o *Sgt. Pepper's* e mais sete. Pronto.

Aqui se pode sentir melhor a arte de Caymmi, a sua altura, a sua profundidade, a sua amplitude, o seu alcance, enfim. Ouvindo-o sozinho, vê-se com clareza e claridade maiores o milagre que ela faz, por intermédio de seu violão e de sua voz grave, funda e doce. Vê-se, então, que em Caymmi as palavras cantadas não apenas falam das coisas: trazem as coisas de que falam para tão perto de nós que quase são as coisas: a noite, o vento, o ar, a areia, o mar, a morena, o amor, a morte, a dor, a flor, a saudade.

Como em Nelson Cavaquinho. Como, também, em Robert Johnson. Canto, acompanhamento, poema e composição falando a mesma linguagem, comunicando a mesma coisa. Evocação.

Compositor consciente de sua linguagem, sabe-se que ele demora às vezes anos para dar por acabada uma canção. Ele próprio já afirmou que compõe "devagarinho, ruminando" e "criticando o enunciado das palavras". Quando vêm a público, com a simplicidade que lhes caracteriza, suas canções já passaram por um processo rigoroso; mais que isso: por uma espécie de limpeza espiritual. A atitude é mesmo a de um sacerdote, obá da música.

Em Caymmi duas artes feitas de materiais diversos, para não dizer adversos, se conjugam de forma tão isomórfica que a terceira, assim formada – a da canção, da qual ele vem a ser um dos melhores artífices –, revela um dos casamentos mais perfeitos de música e poesia. É essencial e medular, sutil e precisa, substantiva, a sua poesia. E é somente tendo em vista esse todo de partes inseparáveis formado pela junção de suas palavras e sons que se pode perceber o altíssimo valor do especificamente poético em Caymmi.

"E jogue uma flor no colo de uma morena em Itapoã."

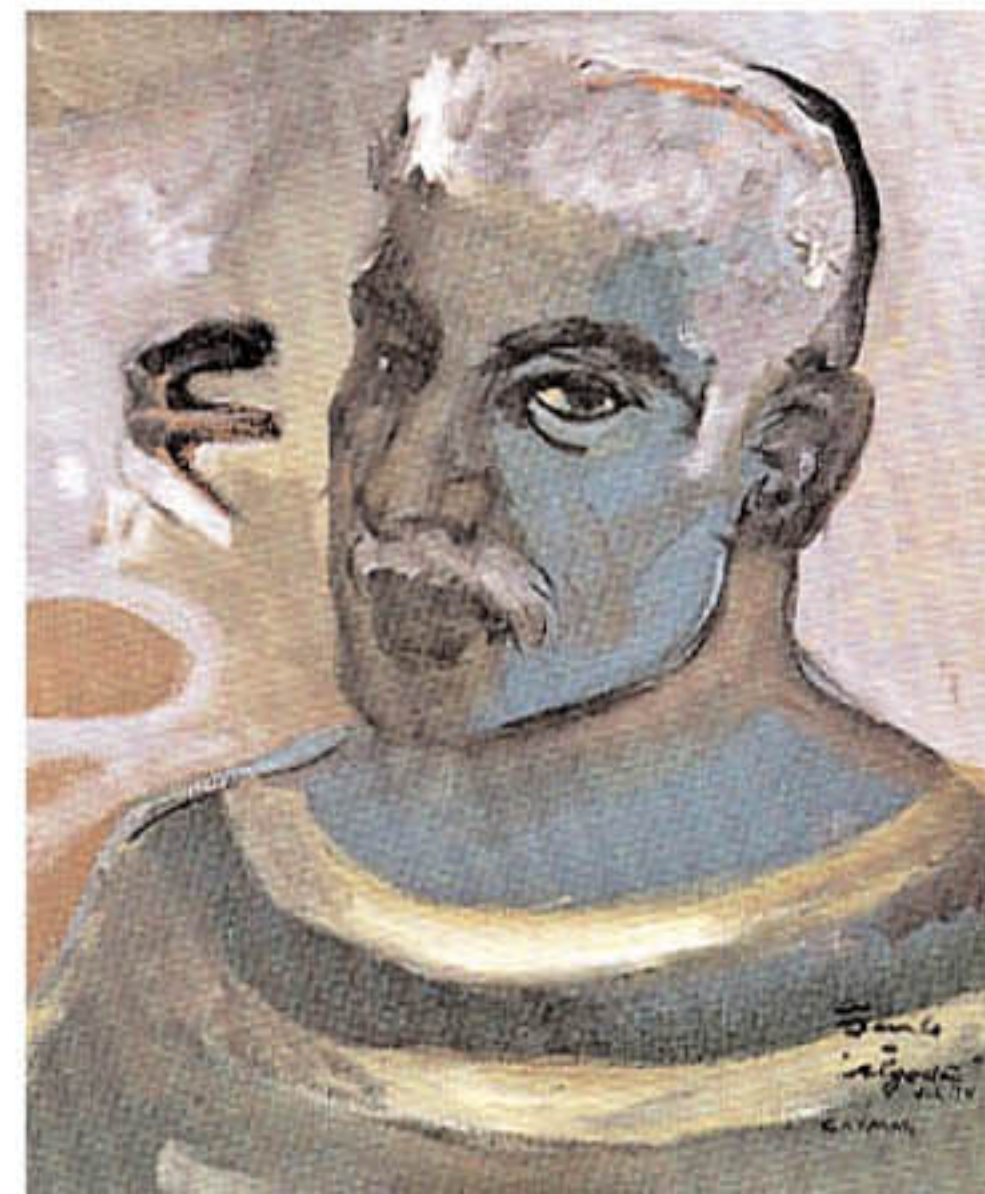
Diferentemente do lindo verso caymmiano, um outro, talvez o mais célebre de seu tempo, é até pensável destacado da moldura melódica que o enquadra: o sofisticado decassílabo de Orestes Barbosa "Tu pisavas os astros, distraída" (*Chão de Estrelas*). O verso encantou Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira. E Augusto de Campos, em meu livro *Cole Porter – Canções, Versões*, lhe dedicou todo um parágrafo, o que levou Caetano Veloso a parafraseá-lo ("Tropeçavas nos astros, desastrada") na canção *Livros*. Caetano, que em outra canção, *Itapoá*, se referiu implicitamente a *Coqueiro de Itapoã* e explicitamente ao seu autor ("Itapoã/ Quando tu me faltas,/ Tuas palmas altas/ Mandam um vento a mim,/ Assim: Caymmi"). E que chegou a gravar *Coqueiro de Itapoã*.

A importância de um artista pode ser medida pelos artistas que ele influenciou e o imitaram – e o seguiram. Mais rara no entanto, e mais original, é a raça daqueles artistas que nem são seguidos, de tão únicos. É o caso – solitário, em nossa música popular – de Dorival Caymmi.

Houve seguidores de Noel: pode-se dizer, sim, que Chico Buarque, no início, fez dele um predecessor seu (e se tornou um continuador dele). Houve seguidores de Lamartine, de Luiz Gonzaga, de Lupicínio. Há de Tom. De Chico, de Caetano, de Gil, de Milton.

Mas de Caymmi, quem? Que compositor se filia, pelo seu estilo, a ele? E que conjunto de canções, às dele?

"A flor que o vento joga no colo da morena de Itapoã não murchou ainda. Murchará um dia? Não creio", escreveu, certa vez, Carlos Drummond de Andrade. ■

A antologia *Caymmi Amor e Mar* **(acima), lançada pela EMI em sete discos: intérpretes de diferentes épocas, material coletivo produzido com os filhos, encontro com Ary Barroso e um dos dez maiores discos de música popular, o histórico** *Caymmi e Seu Violão*

O sorriso de Louis

O mundo comemora o centenário do nascimento de Louis Armstrong, o músico que é adorado sem ter sido totalmente compreendido. Por Howard Mandel, de Nova York

Louis Armstrong é um dos mais conhecidos e admirados músicos americanos do mundo. Ainda assim, em sua própria casa, neste que é um ano repleto de celebrações pelo seu 100º aniversário, mal e mal se começa a aprender a compreendê-lo. A imagem do grande trompetista, cantor e criador do jazz é indelével e complexa. Sua história tem as dimensões do mito e os detalhes de uma escala modesta e do lugar-comum. Basta ver a questão da data de seu aniversário. Armstrong sempre proclamou ter nascido em 1900, no Dia da Independência, 4 de julho. Mas 12 anos depois de sua morte, em 1971, foram encontrados documentos que revelaram seu real nascimento em 4 de agosto de 1901. Com isso, os devotos de Armstrong passaram a se referir ao dia 4 de julho como data simbolicamente apropriada para marcar o início de algo maior e americano. Assim, a celebração do centenário, iniciada no último 4 de julho, termina oficialmente em agosto próximo, 13 meses mais tarde. Mas Satchmo (como era conhecido Louis Armstrong) nunca é demais.

Em Nova York, o Jazz at Lincoln Center, com direção artística do extraordinário trompetista Wynton Marsalis, homenageia Armstrong ao longo de toda a temporada da orquestra de jazz e dos pequenos conjuntos de câmara, com concertos, palestras, workshops, etc. A Orquestra de Jazz do Carnegie Hall, dirigida pelo igualmente virtuose do trompete Jon Faddis, tem planos de concorrência. Fora de Nova York, o Jazz Institute de Chicago comissionou um retumbante tributo a Armstrong ao trompetista Lester Bowie, do Art Ensemble of Chicago, que o concluiu pouco antes de morrer, em novembro de 1999. Festivais de jazz, como o de São Francisco, têm projetado filmes com as quase três dúzias

FOTOS JACK BRADLEY

Na página oposta e no alto, Satchmo, nome pelo qual ficou conhecido um dos maiores músicos de jazz do mundo

No alto, Armstrong em foto de 1934, com o seu trompete, o instrumento inseparável (acima) com o qual conquistou o público do mundo inteiro, e ao lado, meio ranzinza: simpatia e carisma em qualquer situação

de aparições de Armstrong no cinema, incluindo fragmentos de desenhos animados de Betty Boop e tomadas na íntegra do músico, como em *New Orleans*, com Billie Holiday; *Alta Sociedade*, com Bing Crosby e Frank Sinatra; *A Lágrima que Faltou*, com Danny Kaye; e *A Man Called Adam*, com Sammy Davis Jr.

É natural que as gravadoras entrem em disputa por novas e luxuosas edições dos clássicos de Armstrong. Dentre as raridades já reapresentadas, destacam-se sua única sessão de gravação com Duke Ellington, *The Great Summit* (Roulette Jazz), e o perfil *Satchmo The Great* (Columbia Legacy), do jornalista Edward R. Murrow, que o retrata em locação e em concerto na Inglaterra e na África nos anos 50.

Louis Armstrong: In His Own Words (editado por Thomas Brothers e publicado pela Oxford University Press) reúne páginas daquilo que Armstrong chamava de "hobby de datilografia". Por muitas décadas, ele cultivou também o hábito de gravar conversas, ensaios e devaneios pessoais. Tudo isso são bens acessíveis tanto para o público quanto para pesquisadores na Louis Armstrong House and Archives, casa que ele e sua quarta mulher, Lucille, mantiveram por 30 anos em uma tranqüila comunidade de classe média na cidade de Nova York (distrito de Queens). A Armstrong House mantém um site na Internet (www.satchmo.net) e uma coleção inigualável da *memorabilia* de Armstrong – cadernos de pentagrama, instrumentos, manias pessoais, como seus lenços de bolso brancos e caixas de seu purgante predileto, o Swiss Kriss.

Armstrong também é celebrado em biografia histórica ao longo dos dez episódios que costuram *Jazz*, um documentário em vídeo de Ken Burns, com 19 horas de duração, produzido para o sistema de radiodifusão pública norte-americana PBS, o que faz do trompetista e vocalista um herói épico na história social dos Estados Unidos no século 20. Burns é um diretor consagrado em temas que investigam a formação da nação americana (em particular, nos antológicos vídeos de longa-metragem *The Civil War* e *Baseball*), sonoramente denomina Louis Daniel Armstrong "a mais importante figura do jazz".

Antes de chegar a esse ponto, contudo, Armstrong teve um longo e penoso trajeto. Abandonado pelo pai na infância, Little Louis (Louie ou Lewis) cresceu em um ambiente pobre, em companhia da mãe e da irmã. Às vezes, de um padastro. Criança, ele vendia carvão para prostitutas aquecerem quartos e era empregado, alimentado, acalentado e educado por uma família imigrante de judeus russos laboriosos, que concederam a ele o dinheiro necessário para a aquisição de um trompete que ele cobiçava pela janela de uma casa de penhores.

A polícia prendeu Little Louis porque ele estava atirando com uma arma de verdade no ano-novo de 1914. No dia seguinte, ele seria condenado a dois anos de internamento no Colored Waif's Home, um orfanato municipal para crianças "de cor", onde, sob a tutela de um diretor de banda, se tornaria o pequeno maestro do grupo musical da instituição, aplaudido em apresentações públicas. Armstrong conheceu os cantos fúnebres tradicionais de New Orleans, bem como o festivo, sincopado *Didn't He Ramble*, tema destinado aos pranteadores, para que afastassem seus pesares no caminho de volta dos cemitérios. Em pouco tempo, seguiria os jazzistas emergentes, em especial Joe "King" Oliver, que proporcionou a Armstrong sua grande chance, ao acenar-lhe com uma proposta de trabalho em Chicago como segundo trompetista de sua banda. Armstrong logo se tornou o assunto da cidade. Não nascera para coadjuvar ninguém.

Armstrong sempre teve charme, confiança, personalidade e autenticidade – é o que transparece em seu rosto, em seu pistão, sua voz, dos primeiros aos últimos anos. "Louis é aquilo que parece", recordam-se os amigos. Fotografado infinitas vezes desde sua emergência profissional como músico em 1917 até seus derradeiros dias, seu rosto ficou tão famoso quanto o de Washington, Lincoln, Muhammad Ali, Elvis Presley ou Marilyn Monroe. Mesmo quando pego em mau momento, ranzinza ou cansado, ele sempre está tipicamente radiante, atento e feliz. Seu semblante está largo, os olhos, ou arregalados de diversão ou cerrados de júbilo, as bochechas suavizadas por um riso enorme e contagiante. Louis se dizia "beiçudo" e se referia à própria boca como "*dipper*" (concha) e "*satchelmouth*" (boca-sacola), daí derivando o apelido Satchmo.

Nas fotos, com freqüência a boca de Armstrong pressiona o trompete. Não um trompete qualquer, mas um instrumento inconfundível, um clarão de ouro que desperta as pessoas para a vida, convocando os sentidos. Suas notas são picantes, nelas abundam intervalos de quartas diminutas. Suas melodias, fortes e ágeis, têm o vigor dos cortejos de rua, o burburinho do comércio, a alma dos spirituals, das canções de trabalho e de escravo, a grandeza das árias de ópera populares, as paixões dos grandes salões e dos botequins. A carreira musical de Armstrong correu ao lado da invenção da radiodifusão e da tecnologia de gravação. Sua música foi bem documentada. Dos correntes relançamentos, o melhor é *Louis Armstrong: The Complete Hot Five and Hot Seven* (Columbia Legacy), coleção de quatro CDs que inclui as explosivas *Cornet Chop Suey*, *West End Blues*, *Weather Bird (Rag)*, *Potato Head Blues* e *Tight Like That* entre as 80 faixas gravadas de 1925 a 1929.

São gravações feitas há 70 anos que ainda não perderam o frescor. A energia de Armstrong é contagiosa e, uma vez evocada, impossível não sorrir e balançar. Ela conquistaria reis da Europa e radicais platéias negras, presidentes dos Estados Unidos e gângsteres de New Orleans, Chicago e do Harlem. E arrebataria especialmente músicos, produzindo como resultado, há sete décadas, uma febril música nova chamada jazz. Quando músicos enfrentam Armstrong hoje em dia – como Wynton Marsalis fez, à frente da Lincoln Center Jazz Orchestra em recriações de temas de *Armstrong's Hot Five and Hot Seven* para um concerto ao vivo do *Great Performances* transmitido em rede nacional no último 13 de dezembro –, eles tendem a tocar com brilho maior do que o usual.

Como trompetistas da nova geração, Marsalis, Jon Faddis, Nicholas Payton e Warren Vache são os fiéis seguidores de Armstrong, como dele foram, um dia, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Don Cherry e Miles Davis. E não apenas os trompetistas. Instrumentista improvisador, Armstrong se agiganta sobre todo o mundo do jazz e dos músicos criativos, vocalistas incluídos. É provável que sua voz seja sua característica mais imediatamente inconfundível. Rude e de ricos grunhidos, é um meio de expressão de extraordinária textura e sibilância, elasticidade e alegria de viver.

Armstrong usava a voz como seu trompete para contar histórias dos bons e velhos tempos. Cantava com compromisso e entrega, seguro na enunciação rítmica e no

FOTO LOUIS ARMSTRONG HOUSE AND ARCHIVES/DIVULGAÇÃO

No palco (acima), Armstrong cantou e popularizou com sua voz inconfundível – rude e de "ricos grunhidos" – os sucessos da América nos exuberantes anos 20, durante a Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial e em meio à Guerra do Vietnã

Acima, a King Oliver's Create Jazz Band, de Chicago, em foto de 1923, onde Louis Armstrong (quarto, da esquerda para a direita) teve, como segundo trompetista, sua grande chance: logo ele se tornou o assunto da cidade

fraseado. Era um grande intérprete, quem sabe um grande ator; podia fazer letras difíceis ou as mais infantis soar naturais. Foi como Armstrong popularizou os sucessos da América nos exuberantes anos 20, durante a Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial, a era Eisenhower, em meio à luta pelos direitos civis e à Guerra do Vietnã. Foi ele o homem que cantou *I Can't Give You Anything But Love*, *Ain't Misbehavin* e *Stardust*, bem como *C'Est si Bon*, *Mack the Knife*, *Hello Dolly*, *What a Wonderful World* e temas de filmes de Walt Disney como *Chim Chim Cher-ee*.

Armstrong gravou versões imortais de temas de Fats Waller e de W. C. Handy; da ópera *Porgy and Bess*, de Gershwin, com Ella Fitzgerald; e *The Real Ambassadors*, uma sátira de Iola e Dave Brubeck à Guerra Fria, com Carmen McRae e Lambert, Hendricks e Ross. Nos anos 20 e 30, colaborou com Bessie Smith, os Mills Brothers, com a música country de Jimmy Rodgers, com o pai do rhythm & blues, Louis Jordan, e muitos outros. Seu canto teve influência maior sobre todos os vocalistas do segundo pós-Guerra, a começar por Sinatra e Ray Charles, além de Bobby Darin, Betty Carter, Aretha Franklin e Barbra Streisand.

Todos amaram Louis, embora durante os anos 50 e 60 alguns críticos empertigados começassem a descrevê-lo como um velho piegas, uma surrada figura da escola passada, ou pior. Ele foi considerado, por pseudo-sofisticados, um embaraço: um Pai Tomás obsequioso que se degradava diante da sociedade branca, mais adepto de uma máscara de palhaço do que reivindicador de seus próprios direitos e de respeito.

Armstrong não foi um militante político, mas era politicamente consciente e comprometido com a tolerância racial. Por décadas seguidas, ele cantou a irônica e enternecedora *What Did I Do to Be so Black and Blue?* e foi admirado por recepcionar o trombonista branco Jack Teagarden em uma jam session com vulgaridades ("Você é uma vara, eu sou uma espada – vamos duelar!").

Nos anos 50, Armstrong criticou o presidente dos Estados Unidos em público por proteger inadequadamente crianças negras ao tentar integrar escolas brancas em Estados segregadores do sul. Atacado por falar abertamente, Armstrong cancelou sua turnê oficial, patrocinada pelo Departamento de Estado norte-americano, na União Soviética. "As pessoas por lá me perguntariam o que haveria de errado em meu país", Armstrong resmungou. "O que eu haveria de dizer?"

Armstrong era um democrata em favor de uma classe mundial. Incitado pelo jornalista Murrow em 1956 a definir a gíria "*cat*", respondeu: "Um *cat* pode ser qualquer um – do cara na sarjeta ao advogado ou médico, do maior dos homens ao menor deles. Se ele está aí de bom coração e aprecia a mesma música que você faz, ele é um *cat*".

Armstrong abraçou a humanidade além das fronteiras nacionais, das divisas de classe e raça. Sua música já era para interlocutores de língua não-inglesa muito antes que ele mesmo introduzisse o *scat-singing* – sílabas soltas que não formam palavras – em *Heebie Jeebies*, em 1925. Sua voz transcendeu o inglês mesmo para o público de língua inglesa, da mesma forma direta como seu trompete chegou a todo o mundo. Foi assim em seu tempo, e assim tem sido.

Armstrong era mais familiarmente chamado "Pops" (de *poppa* ou pai), e talvez essa seja sua identidade dominante. O carismático Armstrong foi um menino travesso, um jovem principesco de graça natural e, na maturidade, incorporou a confiança e o entusiasmo que se almeja em um pai.

Era alguém em missão: ele sempre se dizia "a serviço da felicidade". Desde o início, sua música foi radical, e, quando suas inovações ganharam a aceitação universal, ele se empenhou em manter efetivas suas conseqüências, em preferir nada menos do que um sentimento honesto. Armstrong era sólido e à-vontade, sábio e vaidoso, simples e afável. Não era um gabola que se autopromovesse, embora seus dotes fossem espantosos.

Talvez seja por isso que os americanos tenham dificuldade em entender Armstrong: ele é uma figura grande demais para ser apreendido, com música e vida demais para ser concisamente definido. Parece impossível que pudesse haver alguém como ele hoje em dia. Poderia um músico singular, autodidata, mudar o mundo pelo fato de tocar uma corneta e se manter fiel a si mesmo por mais de meio século no mercado global da música?

Em 1956, Leonard Bernstein fez uma palestra a músicos de concerto americanos aberta a qualquer um que gostasse de ouvir Louis Armstrong. Conforme trecho de *Satchmo The Great*, bastou Bernstein dirigir a Filarmônica de Nova York em um arranjo sinfônico de *The St. Louis Blues*, de W. C. Handy, durante o qual Armstrong e seus All-Stars improvisaram seus próprios coros, para que o maestro pusesse Pops nas alturas.

"Quando nós tocamos *The St. Louis Blues*, estamos apenas tocando uma explosiva imitação daquilo que ele faz", diz Bernstein. "O que ele faz é genuíno, verdadeiro, honesto, simples e mesmo nobre. Toda vez que esse homem leva o trompete aos lábios, mesmo para executar três notas, ele emprega toda a sua alma. É alguém dedicado, o que muito nos honra."

É sempre uma honra observar um artista pôr tanta alma para fazer felizes as pessoas. Louis Armstrong, mesmo que às vezes mal compreendido, jamais caiu na obscuridade nos Estados Unidos. Sua estampa foi colocada em selos postais, e ele tem sido lembrado pelos mais velhos, ouvido pelos amantes, apresentado a crianças em tenra idade. Seu som, quente, agridoce, pleno de alegria e reverência ao esplendor, algo louco e com uma triste urgência de vida, é imortal. Que sorte ainda poder ouvi-lo.

FOTOS JACK BRADLEY / DIVULGAÇÃO

Acima, tela de abertura de *Jazz*, um documentário de Ken Burns com 19 horas de duração, que elege Armstrong (ao lado) a figura maior do gênero

Onde e Quando

Tributo a Louis Armstrong em concertos, palestras e exposições:

Dia 10: Nicholas Payton, Ellis Marsalis e Kermit Ruffins em concerto (New Jersey Performing Arts Center, Newark)

Dia 24: *An Afternoon with Satchmo*, **palestras, vídeos e concertos (Teatro Metastasio, Prato, Itália)**

De 29/2 a 2/3: simpósio na Universidade da Carolina do Norte (Chapel Hill)

Dia 24/3: *The International Armstrong*, **concerto de Wynton Marsalis e Lincoln Center Jazz Orchestra (Alice Tully Hall, Nova York)**

Dia 15/5: *The Legacy of Armstrong*, **encontro de jazz (Sanley H. Kaplan Penthouve, Nova York)**

Dia 4/8: celebração de aniversário no dia e cidade de seu nascimento (Universidade de New Orleans, New Orleans) Programações detalhadas no site http://www.satchmo.net

Afinidade pós-eletiva

Pianista atribui sua desenvoltura em Chopin ao contato com a música popular brasileira

Chopin sempre ocupou um lugar destacado na vida do pianista baiano Ricardo Castro. Aos 4 anos de idade ele tocaria, pela primeira vez, um dos noturnos do compositor, tirado de ouvido das aulas de piano que sua irmã mais velha tinha na casa da família, em Vitória da Conquista. Já adulto, radicado na Europa, estudaria com Dominique Merlet, que o orientou em pesquisas aprofundadas sobre a trajetória do compositor, na França e na Polônia, refinando o que já era uma afinidade natural. Mas a proximidade de Castro com Chopin se dá, também, por uma inesperada via indireta: a bossa nova, cuja sutileza polirrítmica e, sobretudo, elaboração harmônica muito devem às influências da música do franco-polonês, que Castro acredita dominar tão bem por ter tido, sempre, um contato intenso com a música popular brasileira. Seja como for, o Chopin de Castro é hoje uma unanimidade mundial. São interpretações genuínas, que não impõem um estilo pianístico sobre o que dizem as partituras, mas expressam idéias e dão conta das múltiplas tonalidades sentimentais do mais romântico dos mestres do piano. Esta antologia de cinco discos contém, além de sonatas, valsas e polonaises, as quatro famosas baladas, os 21 noturnos em dois volumes e os *Concertos* de nº 1 e 2 com a Sinfonia Varsóvia dirigida por Volker Schmidt-Gertenbach. É uma excelente amostra do talento de um grande solista. – LUIS S. KRAUSZ • ***Frédéric Chopin – Meisterwerke*, Ricardo Castro (Arte Nova Classics/BMG)**

Ricardo Castro entre a bossa nova e a polonaise: polirritmia e sutileza

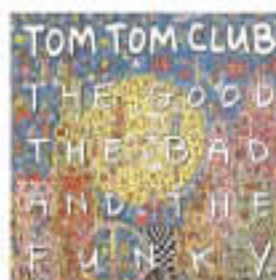
Personalidade midiática

Livio Tragtenberg é um compositor de cena cuja singularidade jamais se dilui em favor de outra mídia. Sua música culta, de forte acento expressionista, fala alto nesta premiada trilha para filme de Lúcia Murat. Nem sequer a referência temática – o Brasil na época da conquista – o afasta de ousada inventividade. A irmã e soprano Lucila Tragtenberg

soa cristalina como Joan La Barbara, e o compositor, no clarone, lembra o basco genial Michel Portal. O timbre escuro das cordas reforça a dramaticidade da suíte, de coreografia sonora fundamental. – REGINA PORTO • ***Brava Gente Brasileira*, Livio Tragtenberg (Demolições)**

O conjunto da obra

Tom Tom Club está de volta. Tina Weymouth (baixo) e Chris Frantz (bateria), que já ajudaram David Byrne a criar os Talking Heads, vêm à frente do irresistível cruzamento de art-rock, hip-hop, rap, reggae, o punk branco e o funk negro. Com Charles Pettigrew (vocais), Bruce Martin (teclados) e Robby Aceto (guitarra), mais inumeráveis partici-

pantes especiais – entre eles, o jamaicano Mystic Bowie e o *griot* senegalês Abdou M'Boup –, o quinto disco da banda traz 12 músicas novas. De tudo, o melhor é a obra em conjunto: várias fontes para uma só convergência. – RP • ***The Good The Bad and The Funky*, Tom Tom Club (Ryko)**

Aquarela nacional

Registrado em Londres pelos competentes instrumentistas Marcelo Barboza e Lídia Bazarian, este disco reúne momentos de brilho de uma arte que conseguiu alcançar uma linguagem de síntese inconfundivelmente brasileira. É um delicado mosaico da música de câmara do século 20 para flauta e piano. Traz a inocência etérea e im-

pressionista de José Siqueira, a busca nacionalista de Camargo Guarnieri e o surpreendente Brenno Blauth, além de Osvaldo Lacerda, Francisco Braga, Radamés Gnattali, Francisco Braga e Pattapio Silva. – LSK • ***Paisagem Brasileira*, Marcelo Barboza e Lídia Bazarian (Meridian)**

Clareza de enunciação

Regina Schlochauer é das mais respeitadas intérpretes de cravo no Brasil, e este seu novo CD mostra claramente por quê. Tocando um instrumento que reproduz um modelo Pascal Taskin de 1769, ela demonstra a aliança entre os gostos musicais francês e italiano do século 18 expressos no instrumento. De um lado estão obras de Lully

e Rameau, de outro de Galuppi e, sintetizando as duas vertentes expostas, o *Concerto Italiano* e a *Ouverture Française*, de J. S. Bach, em interpretações iluminadas, sempre devotadas ao conceito retórico de *claritas*. – LSK • ***Um Cravo bem Variado*, Regina Schlochauer (independente)**

Não estava nos planos

Este mais novo disco do Rage Against The Machine é o último gravado com o panfletário vocalista Zack de la Rocha, que achou que o rumo que a banda estava tomando não era mais o que ele queria trilhar. O que prometia ser faixas-bônus de um futuro disco ao vivo acabou por se tornar o mais surpreendente álbum de versões de que se tem notí-

cia. Há de tudo: MC5, The Stooges, Bob Dylan, Devo, Afrika Bambaataa, Cypress Hill, entre outros. E com o maravilhoso toque funk-hardcore-rock-rap ou qualquer outra coisa que possa rotular o irrotulável RATM. – SERGIO ROCHA • ***Renegade*, Rage Against The Machine (Sony)**

Metafísica menos virtual

Pioneira no disco virtual, a banda e "fabricante de canções" Bojo se rende ao suporte CD para lançar repertório novo. O grupo – Lulu Camargo, Maurício Bussab e Kuku Stolarski – alcança equilíbrio de trapezista entre a forma livre, a improvisação e a genuína música popular brasileira. São tecnológicos em busca de um resul-

tado sonoro *lo-tech* e fazem música eletrônica com vista à metafísica urbana de quem está hoje perto dos 30 anos. A incursão de um bandolim ou uma sanfona pode de início surpreender. Mas faz sentido. Tanto quanto sua existência paralela no mundo virtual. – RP • ***Carlos*, Bojo (YBRAZIL?)**

Cartão de visita

Virtuosismo e brasilidade, polirritmias tortuosas e entrosamento perfeito. Toda a qualidade que faz do Duofel um modelo de formação instrumental está neste disco, gravado em 1999 no Teatro Municipal de São Paulo em comemoração dos 20 anos de carreira dos violonistas Fernando Melo e Luiz Bueno. O repertório privilegia discos recentes

(*Espelhos das Águas*, *Kids of Brazil* e *Atenciosamente. Duofel*), com Oswaldinho do Acordeon, Hermeto Pascoal e seu filho Fábio em números especiais. Uma boa introdução e um bom resumo da carreira desse duo excepcional. – ANDREAS ADRIANO • ***Duofel 20*, Duofel (Trama)**

O Barroco transportado

Este CD traz a *Suíte nº 1*, de Bach, e as *Matinas para Quinta-Feira Santa*, do mineiro Emerico Lobo de Mesquita, pela orquestra do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora. Na obra de Bach, verifica-se a qualidade da orquestra e, na música sacro-vocal de Mesquita, baseada nas *Lamen-*

tações de Jeremias, de Santo Agostinho, e na *Epístola aos Coríntios*, exibe-se o Rococó setecentista que floresceu na Colônia. Bons textos são encontrados no libreto, em edição bilíngüe português-inglês. – LSK • ***11º Festival de Juiz de Fora*, Orquestra Barroca (Pró-Música)**

O último independente

Remaster prova que subserviência de Itamar Assumpção se limitou ao título de um disco

Em 1988, Itamar Assumpção gravou seu terceiro disco e o primeiro por uma grande gravadora, a Continental. O desconforto de estar "rendido" a uma multinacional fez com que o artista o intitulasse *Intercontinental! Quem Diria! Era só o que Faltava!!!*. Agora remasterizado, verifica-se que a única coisa subserviente no disco é o título. O resto é um autêntico produto itamariano: nenhuma concessão às vulgaridades rítmicas e uma prosa irônica bem casada com a música. Exemplos em *Maremoto*, samba sobre gente que mais atrapalha do que ajuda, que equilibra o cavaco de Vavá Melodia e os metais de Lino Simão e Faria; e na minúscula letra de *Não Há Saídas* (...só ruas/ Viadutos e avenidas), um inteligente hai-kai urbano em parceria com Régis Bonvicino. Vozes raras de Neusa Pinheiro, Denise Assunção, Tetê e Alzira Espíndola se espalham por 18 faixas; Gigante, Paulo Le Petit, Luiz Waack e Bocato dão uma levada jazzística aos comedidos experimentalismos. Os destaques vêm de duas composições do próprio Itamar. *Sutil* poderia ter sido feita ontem, dado seu frescor; e *Homem-Mulher*, de letra impecável, é um emocionante elogio pós-moderno ao amor heterossexual. Dez anos depois, essa sonoridade inusitada retornaria de forma depurada em *Pretobrás* (de longe, seu melhor disco), numa clara semelhança que evidencia a coerência estética desse doce maldito. – MARCO FRENETTE • ***Intercontinental! Quem Diria! Era só o que Faltava!!!*, Itamar Assumpção (Atração)**

O músico antes e depois: coerência estética

Independência como estilo

Jonatha Brooke lança seu quarto álbum, *Steady Pull*, mantendo-se à margem das regras da frenética indústria fonográfica. Por Flávia Rocha, de Nova York

A cantora e compositora norte-americana Jonatha Brooke – uma das musas do circuito alternativo – pertence àquela espécie de artista que tem na independência do mercado uma marca que revela a virtude de seu estilo. Sua música, alinhada à tradição do folk americano, é delicada demais, íntima demais, inteligente demais para combinar com o ritmo frenético da indústria fonográfica dos Estados Unidos. "Eu escrevo canções. É o que Bob Dylan fez e várias gerações de cantores americanos fizeram. Compomos canções com significado. Não importa se vamos ganhar dinheiro com isso", disse ela em entrevista a **BRAVO!** no último outono nova-iorquino, quando seu mais recente CD, *Steady Pull*, estava sendo preparado.

Sintomaticamente, o álbum – o quarto de sua carreira – chega agora às lojas americanas pelo selo criado pela própria Jonatha, o Bad Dog Records, pelo qual também foi lançado *Jonatha Brooke Live*, em 1998, após duas experiências malsucedidas com as grandes gravadoras – *Plumb* (1995) e *10¢ Wings* (1997). Apesar de ter recebido nas duas ocasiões os mais altos elogios da crítica especializada, que já a comparou com Joni Mitchell e ressaltou a inteligência e os "tons com inflexões do jazz" de sua música, os CDs não venderam o número projetado pelos selos ligados à gigante MCA Records.

"Sou um caso típico dentro das gravadoras americanas", diz Jonatha. "Parece que os Estados Unidos têm essa chaga das coisas descartáveis. As pessoas estão prontas para saber quem vai suceder você. Talvez o próximo seja alguém exatamente igual a você, apenas mais jovem. Tudo é calculado em torno da imagem. Não é como em certos países, em que poetas e compositores são influentes e temidos a ponto de ser censurados e postos na cadeia por dizerem as coisas que pensam. Nesses países, a arte é um espécie de orgulho, de identidade, é uma voz. Aqui é tudo entretenimento."

À direita e na página oposta, a cantora e compositora Jonatha Brooke: referências literárias

FOTO MELANIE NISSEN

A relação conflituosa com a indústria perdura na história de *Steady Pull*. Um exemplo é a faixa *I'll Take It From Here*, originalmente composta para a abertura da série de tevê *Felicity*, a pedido de um dos produtores. A trilha nunca foi ao ar por questões que até hoje não ficaram bem esclarecidas, mas acabou por se tornar uma das canções vitais do álbum. "Um dia toquei essa música em Los Angeles, e Keri Russell, a atriz principal de *Felicity*, foi me ver. No palco, contei por que eu tinha composto a canção. No final do show, Keri foi ao camarim me agradecer. Ela tinha descoberto um CD meu numa loja de discos e vinha me ouvindo havia mais de um ano. Não sabia sobre a trilha." Esse episódio mostra, ironicamente, como Jonatha havia, de fato, captado a atmosfera de *Felicity*.

Como alternativa às amarras do mercado, Jonatha vem firmando sua reputação com viagens e algumas horas diárias divulgando suas músicas na Internet (seus CDs podem ser encontrados no site www.jonathabrooke.com, que também oferece downloads de algumas canções). A estratégia própria de divulgação começa a dar resultados. Além do novo álbum e dos shows agendados para o ano que vem pelos Estados Unidos e Europa, Jonatha também está gravando uma entrevista em DVD, acompanhada de um clipe. Duas de suas canções integram a trilha sonora de dois filmes. Uma é *Liger*, faixa de abertura de *Steady Pull*, que aparece no filme *Julie Johnson*, de Bob Gosse. Outra é *The Second Star to the Right*, a canção-título da seqüência de *Peter Pan*, produção dos estúdios Walt Disney programada para estrear em 2002.

Toda essa agitação pode significar um novo começo na carreira dessa compositora que encontrou grande parte das suas referências na literatura. Nascida e criada em Boston em família de classe média – o pai jornalista e a mãe poetisa –, ela cresceu em meio a livros. "Até hoje leio mais do que escuto música", diz. Desde muito pequena, dedicava-se em tempo integral ao balé clássico e, depois, à dança moderna. Só começou a se interessar seriamente por música quando, obedecendo à vontade dos pais, ingressou na faculdade. Para Jonatha, o futuro como bailarina parecia certo, irrevogável. Na faculdade, com intenção de tornar a obrigação menos dolorosa, resolveu se inscrever em algumas aulas do curso de música. Estava feito o pacto. Dali em diante, a música foi tomando o lugar da dança. O que ficou da bailarina, hoje aos 36 anos, foi o tipo esguio, o pescoço alongado, a postura.

Acima, capa do CD *Steady Pull*: o quarto desta fã de Elis Regina

A primeira apresentação de Jonatha com o violão se deu ainda nos tempos da faculdade, quando um de seus professores, muito bem impressionado com as canções que ela lhe mostrara, sugeriu que participasse, com uma de suas colegas de classe, Jennifer Kimball, de um show estudantil. Elas se entrosaram como dueto e logo em seguida criaram The Story, que se tornou uma das mais respeitadas bandas de Boston no fim dos anos 80 e início dos 90. The Story chamou a atenção de um importante empresário musical, Tommy LiPuma, que firmou um contrato da banda com o selo Elektra, sob o qual a dupla produziu e lançou dois álbuns: *Grace in Gravity* e *The Angel in the House*. Em 1995, Jonatha decidiu desfazer The Story ("porque já não era mais divertido...") e lançar-se em carreira-solo.

Além da literatura, Jonatha diz que foi buscar referências para sua carreira nos musicais da Broadway (em especial *West Side Story*), nos Beatles, em Bob Dylan, em Joni Mitchell e em Elis Regina. "É o que mais ouço em casa", diz, sobre a brasileira.

Adoniran inédito

CD traz 14 letras só agora musicadas do compositor, que tem exposição em São Paulo em homenagem aos 90 anos de seu nascimento. Por Adriana Braga

Em homenagem aos 90 anos de nascimento do compositor Adoniran Barbosa, completados no ano passado, o Conjunto Cultural da Caixa mantém até 16 de fevereiro a exposição *Prova de Carinho* (praça da Sé, 111, 3º andar, São Paulo, SP, de segunda a sexta-feira, das 10h às 16h, tel. 0++/11/3107-0498). Organizada com peças do acervo de Adoniran que pertence à Secretaria de Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, a mostra reúne partituras originais, discos, fotografias e documentos do cantor e compositor. Na trilha sonora, dois CDs são apresentados: *Adoniran Barbosa – Documento Inédito*, lançado em LP pelo selo Eldorado em 1984 e reeditado em CD, em 1991, com músicas e depoimentos do compositor; e o recém-gravado *Passoca Canta Inéditos de Adoniran*, com letras escritas durante anos pelo sambista paulista e que foram musicadas postumamente por diversos autores, entre eles Paulo Bellinati e Edson Alves (*Lagartixa*), Zé Ketti (*Samba Quente*), Tito Madi (*Domingo*), Mario Albanese (*Eternidade*) e Jorge Costa (*Filé de Onça*).

A exposição também conta com objetos pessoais (como o famoso cachecol de lã, a gravata-borboleta, o chapéu e também um sofá onde ele costumava descansar, cedido pela Rádio Eldorado, onde ele trabalhou); filmes nos quais atuou, já que também foi ator e humorista, entre eles *O Cangaceiro* (1953), *Candinho* (1954), *Bruma Seca* (1961) e *A Super Fêmea* (1973); e os brinquedos que fabricava: miniaturas de triciclos, bicicletas, locomotivas. O título da mostra provém de um objeto singelo: a aliança feita para a mulher, Matilde, como "prova de carinho", com a corda mi do cavaquinho, gesto que ele descreve em música numa parceria com Hervé Cordovil.

O CD *Passoca Canta Inéditos de Adoniran* nasceu do material reunido pelo pesquisador de música brasileira Juvenal Fernandes. Amigo de Adoniran, ele era procurado com freqüência pelo compositor, que lhe pedia que guardasse as letras, muitas vezes escritas em guardanapos de bar ou no avesso de maços de cigarros, com o intuito de que no futuro fossem entregues aos parceiros que iriam musicá-las. Quando Adoniran morreu, em 1982, o pesquisador tinha em uma pasta cerca de 80 letras, das quais mais de 40 já receberam partitura musical. Passoca, pesquisador, compositor e intérprete da chamada música caipira autêntica, reuniu 14 desses títulos em disco, na maioria sambas com fortes elementos urbanos e populares.

Lançado pelo selo Arte Viva, *Passoca Canta...* divide-se entre o humor (*Lagartixa*, *Filé de Onça*, *Currupaco*), o lirismo (*Eternidade*, *Domingo*), a crônica diária (*Zé Baixinho*), o retrato paulistano (*Bazares*) e o tributo ao samba (*Samba Quente*, *Olhos de Sono*), tão presentes na obra do compositor que foi um dos maiores representantes do samba paulista, com um estilo único em letras que retratam uma maneira de falar com influência italiana, própria de São Paulo e presente na sua ascendência.

Acima, CD de Passoca gravado com músicas cujas letras Adoniran (ao lado) escrevia em guardanapos de bar ou no avesso de maços de cigarros

Para melhor se aproximar desse estilo musical, Passoca optou por um conjunto regional, com participação dos músicos Maurício Carrilho, Paulo Sérgio Santos e Pedro Amorim (O Trio), Edmilson Capelupi, Nailor "Proveta", Fred Prince e o maestro Edson José Alves, que também assina a direção musical e os arranjos do disco.

FOTO ROBERTO SETTON/AE

SER OU NÃO SER BEBOP

Concerto ao vivo do pianista Keith Jarrett marca sua volta aos palcos, às sessões de gravações e ao trio de jazz, em execuções que revitalizam uma época

Por João Marcos Coelho

Keith Jarrett
Whisper
Gary Peacock
Not
Live in Paris 1999
Jack DeJohnette
ECM

Em álbum duplo prodigioso, o registro ao vivo do concerto do Trio Standards no Palais des Congrès em Paris, em julho de 1999, traz Keith Jarrett de volta ao mundo do jazz, depois de três anos afastado dos palcos e das gravações por síndrome da fadiga crônica. Naquele mesmo ano, o pianista havia apresentado o comovente, contido e parcimonioso CD-solo *The Melody at Night, With You*, em que gravou uma série de standards em tom quase religioso, tamanho o respeito pelas canções (era um presente de aniversário para a mulher). Com *Whisper Not*, só agora lançado, pela primeira vez o músico se concentra no bebop, que ele pontua com um ou outro clássico da canção americana. O disco constitui um ponto de chegada de um distendido e longo itinerário do Trio Standards — Jarrett e os parceiros Gary Peacock no contrabaixo e Jack DeJohnette na bateria —, há 18 anos na estrada.

Tudo é festa para o pianista de 55 anos, que começou com o saxofonista Charles Lloyd nos anos 60, passou pelo grupo de Miles Davis em *Live at Fillmore* e *Live-Evil*, engatou uma sensacional carreira de piano-solo iniciada em 1976 com o lendário *The Köln Concert*, com mais de 2 milhões de cópias vendidas, manteve por certo tempo dois quartetos, um americano, outro europeu, até desembocar no Trio Standards em 1983. *Whisper Not* confirma as palavras do próprio Jarrett. Trata-se de uma aula e tanto para os "*young lions* que fazem um bop artificial e desprovido de alma". Nada de imitar a execução dos grandes dos anos 50 e 60, conforme o pianista enfatizou em caderno de jazz de recente edição da revista francesa *Le Monde de la Musique*. Mas de burilar um estilo próprio.

Basta ouvir a delicada *Chelsea Bridge*, de Billy Strayhorn, o alter ego de Duke Ellington. O modo como Jarrett esgota as possibilidades dos acordes de passagem em meio a um encadeamento harmônico riquíssimo é espantoso. Bem como seus achados de intervalos, os contrapontos em espelho na melhor escola bachiana, os silêncios, a construção de clímax. Seu piano essencial é feito de uma mão direita praticamente sempre de uma nota só, sustentada pelo contrabaixo preciso de Peacock (do célebre trio de Bill Evans nos anos 60) e todo o tempo desafiada pela polirritmia de DeJohnette. É um piano que poderia ser emulado por um saxofone, como demonstram *Groovin' High*, *Hallucinations* e *All My Tomorrows*.

A faixa de abertura, a previsível *Bouncing with Bud*, que o trio gravou inúmeras vezes, é um mero esquentamento para o que se segue, o harmonicamente suntuoso tema do saxofonista Benny Golson *Whisper Not*. Aí se entende por que Miles Davis assediou o então adolescente Keith Jarrett para seu grupo. Miles chegou a levar seu quinteto para assistir a um *set* de Jarrett com um trio. Porque Jarrett não apenas toca piano, ele interage fisicamente com o instrumento, ergue-se, contorce-se, geme, numa gestualidade nitidamente sexual que já se tornou parte essencial de sua performance.

O álbum duplo *Whisper Not* (no alto), da gravadora alemã ECM, segundo Keith Jarrett (acima): "aula para os *young lions* que fazem um bop artificial e desprovido de alma"

Existem mais de 2 mil discos com trios de piano, contrabaixo e bateria. Poucos estão destinados à permanência. Dois deles estão bastante ligados a Jarrett: Bill Evans, naquele trio com Scott LaFaro e Paul Motian (influência que ele nega com veemência, mas é incontestável), e o lendário trio de Ahmad Jamal do período 1958-1961, disponível num álbum duplo da Argo, que encantou Miles Davis pelo uso do silêncio. Ali, sim, Jarrett admite ter encontrado o trio mais perfeito do jazz. Perfeição que se tornaria uma meta para ele, Peacock e DeJohnette — primeiro alcançada, depois superada.

FOTO KEYSTONE

A Música de Fevereiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

PãodeAçúcar

	ARTISTA	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	O QUE OUVIR
POPULAR	**Banda Mantiqueira** (*foto*); Henrique Cazes e Marcello Gonçalves; e Robertinho Silva são as atrações de fevereiro do *Instrumental Sesc Brasil*.	Banda Mantiqueira – *Prêt-à-Porter de Tafetá, Três no Choro, Bixiga, Catavento e Girassol, Cartola e Cavaquinho, Baião de Lacan, Urubu Malandro*; Cazes/Gonçalves – *Proezas de Sólon, Segura Ele, Sensível, Passatempo, Paciente, Devagar e Sempre, Os Oito Batutas, Glória, Um a Zero*; Silva – *Tali-Lali-Lali-Lê, Marco Zero, Levada Baiana, Sergipe, Indauê Tupã, Ginga das Neves* e outras.	Sesc Paulista – av. Paulista, 119, tel. 0++/11/3179-3400, em São Paulo, SP. Entrada franca.	Dias 5, 12 e 19, às 18h30.	Há anos, o *Instrumental Sesc Brasil* é uma das mais interessantes opções de lazer na capital paulista, trazendo sempre bons nomes da música brasileira para apresentações gratuitas, no fim das tardes de segunda-feira.	No programa inteiramente dedicado a Pixinguinha do duo de cordas dedilhadas formado por Henrique Cazes (cavaquinho) e Marcello Gonçalves (violão de sete cordas).	Conheça o trabalho de Henrique Cazes em uma das mais originais homenagens fonográficas feitas no ano passado ao 250º aniversário de morte de J. S. Bach, o CD *Bach en Brasil*. Selo EMI.
POPULAR	**Elton Medeiros** (*foto*), da Aprendizes de Lucas, Nei Lopes (Vila Isabel), Jair do Cavaquinho (Portela), Nelson Sargento (Mangueira), Aluizio Machado (Império), Casquinha (Portela), Niltinho Tristeza (Imperatriz), Monarco (Portela), Dona Ivone Lara (Império), Baianinho (Em Cima da Hora) e outros.	Sambistas reunidos no projeto *Meninos do Rio*, do Centro Cultural Banco do Brasil. O programa não foi definido, mas a expectativa é de que cada compositor mostre um pouco de sua própria obra.	Teatro II, Centro Cultural Banco do Brasil – r. 1º de março, 66, tel. 0++/21/3808-2020, Rio de Janeiro, RJ.	Dias 6, 13 e 20, às 12h30 e às 18h30.	Com direção musical de Paulo Albuquerque, *Meninos do Rio* congrega 15 compositores de diferentes gerações e escolas, constituindo um panorama representativo e diversificado do samba no Rio de Janeiro.	No charme e verve de Dona Ivone Lara – aos 79 anos, a autora de *Sonho Meu* (e outras 300 canções), ex-aluna da mulher de Villa-Lobos e enfermeira aposentada, é um dos nomes mais reverenciados do samba carioca.	Tendo ficado dez anos sem gravar, Dona Ivone Lara lançou, em 1997, o CD *Bodas de Ouro*, comemorando seus 50 anos de carreira, com participação especial de Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Gilberto Gil e Danilo Caymmi. Selo Sony.
POPULAR	O Ceará abriga o 2º Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga, com participação de **Nuno Mindelis** (*foto*), Mr. Jack, Arismar do Espírito Santo e Nenê, além de 12 bandas selecionadas pela direção do evento entre 46 inscritas.	As atrações devem se concentrar em um repertório basicamente constituído de jazz e blues.	Guaramiranga, município cearense a 100 km de Fortaleza.	De 24 a 27.	Na região serrana do Ceará, com temperatura média de 15° C, o festival chega à segunda edição, oferecendo uma opção para quem quiser fugir do samba no mês do Carnaval.	Na ginga e virtuosismo do baterista gaúcho Nenê – aos 54 anos de idade, é dono de um currículo invejável, incluindo várias apresentações na Europa e parcerias com Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal e Paulo Moura, entre outros.	*Minuano* (Selo Continental) e *Federah e Nenê* (Selo Tom Brasil) são algumas das obras mais interessantes do baterista Nenê.
POPULAR	A banda **Yo La Tengo** (*foto*) faz turnê sul-americana, começando no Rio de Janeiro e passando por Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre, Montevidéu e Buenos Aires.	Indefinido até o fechamento desta edição.	Até o fechamento da edição, definido apenas o local da apresentação em São Paulo, dia 14: Sesc Pompéia – r. Clélia, 93, tel. 0++/11/3871-7700.	De 9 a 18.	Fundada em Nova Jersey (EUA), em 1984, a Yo La Tengo é uma das bandas "alternativas" mais celebradas pelos críticos, que nela vêem qualidades de ecletismo, independência e ambição criativa.	Na semelhança entre Yo La Tengo e Velvet Undergound – as semelhanças entre o vocal e a guitarra de Ira Kaplan com Lou Reed são tão grandes que o Yo La Tengo foi convidado a retratar o Velvet Underground no filme *I Shot Andy Warhol*.	Estão disponíveis no Brasil sete discos do Yo La Tengo: *Painful*, *Genius+Love*, *Ride the Tiger*, *And Then Nothing Turned Itself Inside-Out*, *President Yo La Tengo/New Wave Hot Dogs*, *Electr-O-Pura* e *I Can Hear the Heart Beat as One*. Selo Trama.
POPULAR	Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre e Belo Horizonte são as cidades no circuito da banda **Mudhoney** (*foto*).	Não foi divulgado até o fechamento da edição.	O único show confirmado, até o fechamento desta edição, era o de São Paulo, dia 21, no Olympia – r. Clélia, 1.517, tel. 0++/11/ 3675-3999.	De 14 a 22.	Foi em 1988 que Mark Arm, letrista e vocalista conhecido por sua personalidade, resolveu fundar a Mudhoney, banda "grunge" de Seattle tida como menos "séria" que as "colegas" Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden e Alice in Chains.	Em *Touch Me, I'm Sick* – o primeiro sucesso da banda é considerado, pelo vocal sujo e gritado, bem como pelo uso e abuso da distorção nas guitarras, como a "canção grunge definitiva".	*March to Fuzz*, coletânea com dois CDs e 52 faixas ao todo, faz um generoso apanhado da trajetória do Mudhoney. Selo Sub Pop.
POPULAR	O cantor **Walter Franco** (*foto*) se apresenta no projeto *Auto-Retrato*, do Sesc Vila Mariana.	Como tem acontecido com todos os artistas que participam do *Auto-Retrato* desde o início do projeto, em novembro do ano passado, Walter Franco deve fazer uma retrospectiva de sua carreira, à qual não deve faltar seu maior sucesso, *Cabeça*.	Sesc Vila Mariana – r. Pelotas, 141, tel. 0++/11/5080-3000, São Paulo, SP. Ingressos de R$ 2 a R$ 4.	Dias 10 e 11, às 20h.	Filho do radialista e escritor Cid Franco, o cantor e compositor Walter Franco, 56, trabalha atualmente com jingles publicitários, mas foi considerado, nos anos 70, por seu experimentalismo, um dos nomes "malditos" da música popular brasileira.	Na experimental *Cabeça*, que recebeu prêmio especial do júri no 7º Festival Internacional da Canção, da TV Globo, em 1972, embora tenha sido furiosamente vaiada pelo público por constituir uma colagem de sons sem concessões ao melodismo convencional.	O CD *Walter Franco – Dois Momentos*, lançado no ano passado, reúne dois LPs gravados pelo artista na década de 70: *Ou Não* e *Revólver*. Selo Continental.
ERUDITO	**Susana Rinaldi** (*foto*), Adriana Varela, Lidia Borda, Horacio Salgan e Atilio Stampone estão entre os astros que participam do 3º Festival de Tango de Buenos Aires.	O tango, evidentemente, domina a maciça programação de eventos espalhados pela cidade de Buenos Aires, incluindo a participação de mais de cem jovens bailarinos em aulas abertas.	Mais de 30 bairros portenhos em um percurso que inclui as praças Dorrego (San Telmo) e Cortázar (Palermo), a Recoleta, rua Caminito (La Boca) e avenida Corrientes.	De 28 de fevereiro a 4 de março.	O tango é para Buenos Aires o que o samba é para o Rio, e os portenhos, finalmente, resolveram faturar com isso. Com a realização constante do festival, a cidade espera que o evento seja uma espécie de "alternativa tangueira" ao Carnaval carioca.	No carisma, capacidade de entrega e intensidade de interpretação da cantora Susana Rinaldi – a grande dama da canção argentina tem temperamento forte e, quando recebe críticas negativas na imprensa, tem o hábito de rebatê-las em seus espetáculos.	Duas composições de Horacio Salgan (*Don Agustín Bardi* e *A Fuego Lento*) fazem parte de *Mi Buenos Aires Querido*, CD de tango do pianista argentino Daniel Barenboim. Selo Teldec.
ERUDITO	Plácido Domingo (como regente), a soprano norte-americana Deborah Voigt e o barítono russo **Dmitri Hvorostovsky** (*foto*) são as principais estrelas da programação deste mês do Metropolitan de Nova York.	No ano em que se comemora o centenário de morte de Giuseppe Verdi, o compositor italiano domina a programação nos teatros do mundo inteiro. Em fevereiro, o Met encena *Un Ballo in Maschera*, *Aida* e *La Traviata*.	Metropolitan Opera House – Lincoln Center, tel. 00++1/ 212/799-3100, em Nova York, EUA.	Récitas ao longo do mês inteiro.	Embora não inclua nenhuma produção nova, a programação do Met em fevereiro recoloca no palco alguns dos títulos de maior sucesso da casa – como *Aida*, que traz, no papel-título, uma das mais destacadas cantoras norte-americanas da atualidade, Deborah Voigt.	Na nova carreira de Plácido Domingo como regente – tendo recentemente completado 60 anos de idade, o tenor espanhol dirige uma ópera na qual teve sucesso como cantor, *Un Ballo in Maschera*.	O último lançamento fonográfico de Deborah Voigt é *Richard Wagner: Love Duets*, no qual ela canta trechos de *Siegfried* e *Tristão e Isolda* ao lado de Plácido Domingo. Selo EMI.
ERUDITO	A soprano brasileira **Eliane Coelho** (*foto*) canta dois títulos na Staatsoper de Viena, no mês em que a casa recebe também os tenores José Cura e Richard Leech e os barítonos Renato Bruson e Ruggero Raimondi.	São nada menos que quatro as montagens verdianas da Staatsoper em fevereiro: *Otelo*, *Don Carlo*, *Un Ballo in Maschera* e *I Vespri Siciliani*.	Staatsoper – Opern-Ring 2, tel. 00++43/01/51444-2960, em Viena, Áustria.	Várias apresentações ao longo do mês.	É a oportunidade de ouvir a cantora brasileira de maior sucesso no exterior da atualidade, Eliane Coelho, em dois papéis exigentes: o de Elisabetta, no *Don Carlo*, e o da condessa Elena, em *I Vespri Siciliani*.	No talento do jovem tenor argentino dramático José Cura, a maior revelação em seu registro nos últimos anos, enfrentando o pesado e difícil papel de Otelo ao lado de um dos maiores intérpretes de Iago da atualidade, o experiente barítono italiano Renato Bruson.	Em *José Cura Sings Verdi Arias*, o tenor interpreta alguns trechos de óperas do compositor italiano, incluindo *Otelo*. Selo Erato.
ERUDITO	O maestro **Riccardo Muti** (*foto*) comanda as comemorações do Ano Verdi no Teatro alla Scala, de Milão, do qual é regente titular, à frente das vozes de Leo Nucci, Ramón Vargas e Barbara Frittoli, entre outros.	São duas óperas de Verdi em cartaz em fevereiro: *Rigoletto*, na concepção de Ezio Frigerio, e uma nova e polêmica produção com ambientação contemporânea de *Il Trovatore*, feita por Hugo de Ana.	Teatro alla Scala – Piazza della Scala, tel. 00++39/02/88-791.	*Il Trovatore* tem récitas nos dias 22, 24 e 27.	Poucos teatros estão tão associados à biografia de Verdi quanto o Scala – o compositor estreou nesse teatro várias de suas óperas, incluindo as quatro primeiras e as duas últimas.	No caráter quase literal que Riccardo Muti imprime à sua leitura do texto verdiano – suas últimas gravações de Verdi têm se empenhado em retornar ao que teriam sido as intenções originais do compositor, buscando eliminar as interferências adicionadas às partituras pela tradição.	Conheça a leitura "literal" do *Rigoletto* feita por Riccardo Muti no Scala em uma gravação que conta ainda com Roberto Alagna (tenor) e Renato Bruson (barítono) no elenco. Selo Sony.

FOTOS DIVULGAÇÃO

José Dumont (à dir.) em *Abril Despedaçado*, filme de Walter Salles baseado na obra de Kadaré (abaixo): sem didatismo

FOTOS ANTONIO RIBEIRO / WALTER CARVALHO

O mais importante escritor albanês conta como enfrentou o totalitarismo para construir uma obra de alcance universal

Por Fernando Eichenberg, de Paris

A maldição de Ismail Kadaré

A literatura de Ismail Kadaré não pode ser desvinculada da singularidade de sua trajetória, apesar de ele se cobrir de razão ao repetir com constância que não é um "escritor albanês" nem um "escritor político", mas simplesmente "escritor". Sua obra transcendeu as reduzidas fronteiras de um dos mais resistentes e fechados regimes comunistas da Europa do leste. Durante 40 anos, de 1945 a 1985, a Albânia foi asfixiada numa estufa mantida isolada do mundo pelo ditador Enver Hoxha. Com o pouco oxigênio que restava, Kadaré construiu uma obra de alcance universal, sem os cacoetes didáticos de muitos de seus colegas dissidentes da era Brejnev. "Ser escritor sob uma ditadura é uma maldição", disse ele certa vez. "Todo o mundo sabe que, num regime tirânico, um reputado escritor é como uma árvore marcada para ser abatida." O reconhecimento no exterior lhe rendeu problemas em seu país, mas também alguma proteção. Os castigos impostos pelo regime à sua rebeldia, insistente em ignorar as recomendações literárias do comitê do partido, limitaram-se a alguns períodos de reeducação no campo e nas montanhas albanesas.

O Que e Quanto

Livros de Kadaré lançados no Brasil pela Companhia das Letras: *A Pirâmide* **(152 págs., R$ 22) e os esgotados** *Dossiê H.*, *O Palácio dos Sonhos* **e** *Abril Despedaçado* **(este a ser relançado em abril). Pela ed. Objetiva:** *A Ponte dos 3 Arcos* **(154 pág., R$ 16) e** *Três Cantos Fúnebres para o Kosovo* **(116 págs., R$ 14). Baseado na obra do escritor, Walter Salles filmou** *Abril Despedaçado* **(nome provisório;** *Bulandera*, **título divulgado pela imprensa, foi descartado), com José Dumont e Rita Assemany, que deve ser lançado em setembro**

Kadaré nasceu em janeiro de 1936, ironicamente no mesmo bairro e mesma aldeia de Enver Hoxha, no quarteirão de Palorto, na pequena Gjirokastër, no sul da Albânia. Aos 11 anos, mesmo sem compreender muito, leu e copiou todo *Macbeth*, de Shakespeare. "Foi o primeiro livro que escrevi", brinca. Jovem, já havia lido autores clássicos franceses como Balzac, Zola e Flaubert. Aos estudos de Letras na Universidade de Tirana sucedeu-se uma bolsa no Instituto Gorki, em Moscou, de onde retornou precipitadamente por causa do rompimento da Albânia com a União Soviética e horrorizado com o propagandismo ideológico dos escritores da instituição russa. "Minha visão da literatura era bem mais profunda e justa do que a dos burocratas do Instituto Gorki, que passavam os dias a exaltar as virtudes do realismo socialista." Kadaré também esteve no Vietnã e na China, em plena Revolução Cultural, como integrante de uma delegação de escritores. Aos 27 anos, descobriu a tragédia grega e Ésquilo, que viria a influenciar enormemente sua obra. "Fiquei transtornado pela modernidade de suas tragédias, que pareciam refletir minhas preocupações de escritor em face de um Estado totalitário em pleno século 20."

Sua estréia aconteceu aos 24 anos, com *Le Général de l'Armée Morte*, um livro, segundo ele, escrito de forma intuitiva, quase inconsciente. O romance, que se tornaria uma de suas obras mais célebres, conta a história de um general do Exército italiano que retorna à Albânia para exumar os corpos de seus soldados mortos durante a Segunda Guerra Mundial. "Descrevi personagens ocidentais sem nunca ter visto nenhum em carne e osso", observou. O livro foi um sucesso de público e, anos depois, em 1983, chegaria ao cinema com um elenco de prestígio: Marcello Mastroianni, Michel Piccoli e Anouk Aimée. O emergente talento de Kadaré não agradou à crítica oficial, que mesmo assim se mostrou transigente. A tolerância se esgotou cedo, com a publicação do romance *Le Monstre*, uma parábola em torno do cavalo de Tróia e do terror político, julgado como "obra decadente" e proibido e recolhido das livrarias 15 dias após o lançamento, em 1965. Ismail Kadaré é autor também de *O Palácio dos Sonhos* – considerado por muitos como sua obra-prima –, trama sobre o controle dos sonhos e uma crítica figurada à polícia secreta do Estado, a Sigurimi. Já em *Le Concert*, outro de seus livros censurados, é direto: trata do cotidiano da Albânia comunista e da aliança do país com a China. Para evitar suspeitas ao tentar fazer o livro sair do país, Kadaré copiou o romance em folhas que serviram de embrulho de garrafas de conhaque albanês, enviadas ao exterior.

Embora com livros traduzidos em português (*ver quadro*), Kadaré não é um escritor muito conhecido no Brasil. Graças a Walter Salles, no entanto, seu nome e sua elogiada obra devem alcançar em breve a notoriedade: seu romance *Abril Despedaçado* é o ponto de partida de um longa-metragem homônimo, o próximo do cineasta, com lançamento previsto para setembro deste ano e com filmagens concluídas recentemente na região de Ibotirama, na Bahia. A obra evoca a tradição ancestral albanesa do *Kanun* (cânon), uma vendeta de dívidas de sangue: Gjorg é um jovem montanhês que acaba de vingar a morte do irmão e, portanto, segundo o costume, se torna a próxima vítima. Como em suas dezenas de romances, por meio de mitos, lendas e epopéias, Ismail Kadaré revela de diversas formas e nuances a eterna luta do homem contra seu destino, contra a fatalidade. Seu estilo já foi comparado ao realismo mágico latino-americano. Ele refuta: "Aprecio muito a literatura da América Latina, mas não se pode dizer que o realismo mágico nasceu lá. Se estudamos a literatura clássica, vemos que se trata de realismo mágico".

FOTO STOCK PHOTOS

Acima, o universo rural da Albânia, que aparece em boa parte dos romances de Kadaré. "Nunca tive uma ruptura com meu país", diz o escritor

Com base em uma realidade concentrada e específica, Kadaré monta sua própria "comédia humana", espargida por séculos e diferentes palcos, sem nunca perder de vista as montanhas de seu país. Sua obra hesita entre o racional e o irracional, o real e o onírico. À opressão, ele contrapõe a libertação pela escrita. À literatura panfletária e militante, sugere uma obra universalista.

A seguir, a entrevista concedida a **BRAVO!** na sua residência no bulevar Saint-Michel, em Paris, para onde o escritor se mudou em 1990 como refugiado político e onde hoje vive durante parte do ano (no restante, está em sua querida Albânia e em viagens pelo mundo para divulgar e falar de sua obra).

BRAVO!: Já foi dito que sua obra é uma demonstração, por meio do trágico e do grotesco, da capacidade do homem de criar a cidade ideal sem que essa não se torne "um pesadelo e teatro de uma farsa sanguinária". O sr. concorda?

Ismail Kadaré: É verdade que na minha obra há uma combinação do trágico e do grotesco. Talvez porque na época em que vivi, o período ditatorial comunista – assim como em qualquer ditadura, fascista ou outra –, encontramos o trágico e o grotesco juntos. No meu país essa combinação foi muito forte. O regime albanês foi um dos mais grotescos do mundo. Felizmente tive esse gosto pelo trágico e o grotesco. Há os escritores que pendem para a atmosfera *noir* ou cômica para descrever esse quadro da vida, e acho que minha obra seria desequilibrada desse modo. Penso que é algo quase providencial na história da literatura mundial, por exemplo, que Shakespeare e Cervantes tenham morrido no mesmo

LIVROS

dia. Como esses dois gênios foram morrer no mesmo dia? É por isso que concordo com essa definição.

Sua obra também já foi definida como uma "comédia humana", ao estilo balzaquiano, mas com um toque kadariano. Há um fio condutor nela.

Acho formidável o princípio utilizado por Balzac para fazer a relação entre seus personagens, de um livro a outro, que ele transportou da literatura antiga para a moderna. A tragédia grega foi a primeira a usar esse procedimento. Utilizava os mesmos personagens, os mesmos temas, era como uma grande família. Todo o mundo tinha direito de utilizar os mesmos personagens, Agamenon, Orestes, Electra, Aquiles. Era normal nessa época. Mais tarde, a literatura se tornou muito mais individualista. Balzac teve a idéia genial de ressuscitar um processo antigo. Ele acreditava que estava sendo original, mas não foi. Mas, mesmo que fosse uma imitação, era uma imitação genial. Tentei fazer a mesma coisa. Muitos de meus livros têm uma relação entre si. Não da mesma forma que Balzac, que criou um mundo horizontal, paralelo a uma mesma época. Quase todas as histórias de Balzac se passam no primeiro terço do século 19, em Paris. Minhas relações às vezes são bastante longínquas, de três ou quatro séculos.

"Todo o mundo sabe que, num regime tirânico, um reputado escritor é como uma árvore marcada para ser abatida", diz Kadaré. Para ele, a questão da criação, quando não há liberdade, é muito grave: "Você se dispõe a fazer muitos sacrifícios. Cada vez que publicava um livro, mesmo que soubesse que seria logo proibido, sentia uma alegria imensa"

O sr. já foi classificado de "poeta épico" aqui na França. O sr. se vê assim?

Não sei. As terminologias literárias mudam de um país para outro. Não é muito claro para mim o que significa literatura épica para os franceses. Acho natural para os escritores dos Bálcãs ter um caráter épico. Vivemos nossa infância em meio a uma oralidade que é muito desenvolvida. Nos Bálcãs, até o fim da Segunda Guerra Mundial, a educação oral era bastante presente. Oralidade quer dizer epopéia. Nesse sentido, acredito que a literatura balcânica é marcada por seu aspecto épico.

O sr. diz que se tornou escritor antes de ser contestador, que conheceu a literatura antes de conhecer a liberdade. No livro *Invitation à l'Atelier*, o sr. trata desse tema. Como é escrever sem liberdade?

Há várias fases. Quando você é jovem escritor, você não sente muito o terror. Nos países ditatoriais, encorajam-se os jovens escritores. Até os 25 anos, me encontrava numa situação quase normal para escrever. Publiquei meu primeiro romance, *Le Général de l'Armée Morte*. A crítica oficial não gostou, mas eu era jovem, era perdoável. Meu segundo romance, *Le Monstre*, foi imediatamente proibido. Começavam as preocupações. Quando comecei a ser traduzido no exterior, por um lado alcancei uma notoriedade internacional, que me protegia, e por outro a vigilância aumentou. Eles se perguntavam: "Por que os ocidentais o admiram? É preciso estar vigilante ao que ele diz". Mas a alegria, a questão da criação num país no qual não há liberdade é algo muito grave. Você se dispõe a fazer muitos sacrifícios. Cada vez que publicava um livro, mesmo que soubesse que seria logo proibido, sentia uma alegria imensa. Vivíamos num país quase morto, e isso era um sinal de vida muito forte. Isso nos ajudou a manter nosso equilíbrio espiritual. Havia dificuldades terríveis, mas, ao mesmo tempo, um êxtase de criação. Você tem uma vida dupla, o que explica, num certo sentido, essa saúde espiritual.

FOTOS WALTER CARVALHO

Hoje essa vida dupla não existe mais. Escrever é muito diferente?

Quando vivia na Albânia, pensava que talvez um dia tudo isso fosse acabar. Mas, para ser sincero, não acreditava. Até a queda do Muro de Berlim, tinha certeza de que eu iria morrer numa Albânia comunista. Esse era o sentimento geral. Vamos morrer nesse regime, então, ao menos, é preciso deixar livros. E, quando tudo começou a balançar, tive certeza de que o regime não resistiria e de que iria viver uma outra época. Pensei: "E agora, como vou escrever?". Não estava certo de como iria se dar. Fiz uma grande descoberta: tinha o mesmo sentimento de felicidade. Quer dizer, não perdi grande coisa. Os romances que escrevi depois da queda do comunismo não são mais corajosos do que os outros. Achava que a verdadeira coragem deveria estar nos livros escritos quando o perigo estava presente. Por exemplo, os dois livros mais corajosos que escrevi são *O Palácio dos Sonhos* e *Le Concert*. Foram romances escritos na mais profunda escuridão da ditadura. *Le Concert* foi escrito em 1981, um dos anos mais negros para os albaneses, como em 1937-38 na União Soviética. Mas não pude publicá-lo, fui proibido. Um ano depois, escrevi e publiquei *O Palácio dos Sonhos*. Sabia que teria problemas. O livro foi proibido duas semanas depois de ter sido lançado com uma tiragem de 25 mil exemplares. Estava contente, pois o livro existia, estava lá, não poderia desaparecer. Mas, depois da queda do comunismo, escrevi alguns livros que são quase da mesma matéria, mesma forma literária ou conteúdo. Há um romance, *A Pirâmide*, que escrevi metade sob a ditadura e metade em liberdade. Escrevi 70 páginas na Albânia. O restante escrevi aqui em Paris. Quem lê o romance não consegue distinguir os capítulos escritos aqui e lá. Fiquei feliz quando constatei isso: "Não preciso mudar". Verifiquei que essa liberdade interior eu já possuía mais ou menos quando estava na Albânia.

O sr. se surpreendeu pelo fato de seu livro *Abril Despedaçado* ser adaptado por um diretor de cinema brasileiro?

Sim, é verdade que me surpreendi. O Brasil é um país tão longínquo, tão diferente. Quando soube do interesse, pensei que Walter Salles havia encontrado no livro algumas similitudes com os hábitos e costumes dos indígenas. Era curioso, porque o cânon albanês é bem diverso. Mas ele me explicou que não tinha nada a ver com isso. O cânon albanês é muito antigo como tradição, deve ser arquibalcânico. Os homeristas concordam que o primeiro texto da literatura mundial que fala de justiça é um trecho do 18º canto da *Ilíada*. Trata-se de um processo judiciário por uma dívida de sangue. Esse primeiro testemunho judiciário do mundo, de Homero, se assemelha estranhamente a esse cânon, que tem um caráter universal, pois aparece em diversos povos. A obra-prima de Ésquilo e de toda a antiguidade grega, *Orestes*, é uma tragédia de dívida de sangue. É clássico, todas as regras estão lá. Os gregos antigos conheciam isso muito bem, e os povos que gravitavam a sua volta também.

O que o sr. quis dizer quando afirmou que o câ-

À esq., Dumont em mais uma cena de *Abril Despedaçado*: tradição de vingança que diz muito sobre a realidade albanesa

non era mais democrático do que muitas práticas legais anteriormente praticadas na Albânia?
Fiz a comparação com a justiça comunista, ditatorial. O cânon é uma justiça primitiva, trágica, cruel. É evidente que não se pode aceitá-la. Mas, nela, você só será condenado se matar alguém. Já a justiça comunista era grotesca. Você poderá ser condenado por um crime abominável ou por não ter feito nada.

Em que condições *Abril Despedaçado* foi escrito?
Foi há um quarto de século. Escrever um livro como esse era bastante difícil, porque não tinha nada a ver com a realidade totalitária, comunista, do país onde eu vivia. O cânon albanês era proibido pelos comunistas. Quando escrevi esse romance, ele foi publicado numa coleção de narrativas e reportagens, para que não fosse posto em evidência, para que ficasse um pouco perdido. Ele ficou quase escondido. Fiz isso com quatro ou cinco romances curtos. Era obrigado a escrever de forma curta, para não saltar aos olhos. Nos meus romances, a primeira coisa que fazia era alterar a atmosfera da Albânia. Criava uma atmosfera muito mais triste, lúgubre, do que era na realidade. Os jornalistas estrangeiros sempre me punham esta pergunta incômoda para mim: "Sr. Kadaré, a Albânia é um país mediterrâneo, com um céu azul, muito sol, por que nos seus livros está sempre chovendo, está frio?". Era bastante delicado para mim responder. Dizia: "É porque vocês conhecem a Albânia na boa estação". Tentava dar um jeito de escapulir, mas era muito difícil. Na realidade, comecei meio timidamente a criar um outro clima, diferente desse famoso clima do realismo socialista, alegre e primaveril. Por isso que em *Abril Despedaçado* também há muita chuva, muita "tristeza meteorológica".

Não é a primeira vez que o livro é adaptado para o cinema. Já foram filmadas duas versões, uma do albanês Kutjim Çashku e outra da francesa Liria Bégéja.
As duas são um fracasso. Os temas abordados no livro são bastante difíceis, e é preciso encontrar um diretor de talento para tratá-los. Infelizmente não foi o caso das duas adaptações. No filme realizado na Albânia, eu, como autor, não podia intervir. Aqui na França foi a mesma coisa. Não participei de nada, não tinha direito de ver, de controlar nada. Dessa vez não será diferente, mas tenho confiança. Falei com o diretor e dei meu consentimento. Aprecio Walter Salles e dei-lhe o direito de fazer o que bem entender. Também sou contra esses autores que intervêm em cada detalhe. Penso que um escritor deve respeitar o outro criador. Eu sou escritor, ele é diretor de cinema e tem o direito de fazer uma transposição.

O sr. assistiu a *Central do Brasil*?
Sim, e gostei muito. Todo o mundo adorou aqui em Paris. Sente-se imediatamente uma potência criadora. Assisti na tevê a outro dos filmes de Walter Salles, *O Primeiro Dia*, do qual também gostei muito.

Como é sua relação, hoje, com seu país?
Hoje me divido. Mas como a situação na Albânia se normaliza, penso em passar a maior parte do tempo lá. Talvez a idade tenha a ver com isso, quero viver de forma mais tranqüila. Nunca tive uma ruptura com meu país. Mas talvez compre uma casa à beira-mar, próxima de Tirana. Meu sonho é de convidar meus amigos a ir para lá; conheço muitos escritores europeus. É o meu último desejo, ter a possibilidade de convidar meus amigos para irem à Albânia.

Durante a guerra do Kosovo, sua opinião foi bastante solicitada. O sr. não gostou de ter sido porta-voz dos albaneses e disse que fazer "comunicados políticos" não era seu papel.
São os outros que deveriam fazer isso. Não porque seja algo cansativo. Quando você é obrigado a falar, explicar as coisas, você se sente empobrecido. Ter de falar da questão política, de história, de nação, de nacionalismo... Não sou um pedagogo, um professor. Isso me entristecia. Sabia que era necessário, mas era triste. Conclamei outros albaneses, acadêmicos: "Façam algo vocês também". Mas como eu era conhecido, era mais solicitado. Acabei com esse papel de tribuno, que não é meu papel – sou um escritor. O escritor é alguém que trabalha na solidão. ▮

Outro flagrante do cenário albanês que inspira Kadaré: a vida sob a pobreza e a opressão

FOTO STOCK PHOTOS

Herança Trágica

A Albânia e os gregos são as fontes de Kadaré. Por Jefferson Del Rios

Pela ordem: Ismail Kadaré merece ser lido como um romancista notável e não apenas como um dissidente de uma ditadura extinta. Não foi o único a viver na Cortina de Ferro, a situação que o ensaísta literário russo Iefim Etkind explicava com a paródia da canção que dizia "nascemos para tornar o fantástico realidade", ao que a oposição intelectual contrapunha: "Nascemos para tornar Kafka realidade". O que se passa atualmente nas letras da ex-kafkiana União Soviética está em *Os Escombros e o Mito*, de Boris Schnaiderman (Companhia das Letras); Kadaré, na realidade, foi um resistente bem discreto. Exilou-se quando o regime albanês estava quase no chão e nunca, antes, falou tão claramente sobre ele como nesta entrevista histórica a Fernando Eichenberg. Não se sacrificou na política direta, como o tcheco Vaclav Havel, que suspendeu a literatura para lutar pela democracia no país destacando-se a ponto de assumir a Presidência.

O romancista: notável além da dissidência

Mas Kadaré ajudou com sua bela obra de herdeiro das tragédias gregas e de uma história nacional impressa no seu prenome, Ismail, de raiz turco-árabe. Exprimiu indiretamente o que acontecia aos albaneses, em textos que registram tradições, o cotidiano ou relembram resistência nacional a todas as opressões. A censura que o obrigou a medir as palavras levou-o à concisão do teatro grego no lugar do caudaloso Balzac, que admira. No país em que mito e realidade são indistintos, esse artista escolheu, enfim, exaltar sua gente, remanescente do antigo reino da Ilíria que se estendia até a Itália atual. Das guerras, as longas invasões – os turcos ficaram 400 anos – e a fragmentação territorial, restou a *Shqipéria*, a Albânia, terra esquecida entre 1946 a 1985, período em que Enver Hoxha transformou-se de líder da resistência nacional à ocupação italiana na Segunda Guerra em tirano do povo que, pela vertente italiana, chega aos brasileiros (em São Paulo há muitos sobrenomes Albanese e Albanesi, entre eles o compositor Mário Albanese).

Ismail Kadaré, ao narrar fatos antigos e atuais revestidos de intenso mistério, conquistou o público internacional primeiramente na França, onde é lido em edições de bolso. No Brasil, ele chegou em 1990 na ironia de *Dossiê H*, em que conta as peripécias de dois lingüistas irlandeses nos confins da Albânia em busca dos supostos vestígios da *Ilíada* e da *Odisséia*, de Homero. A simples escolha da Irlanda, outro país modesto da Europa, como pátria dos estudiosos, já demonstra a simpatia do escritor pelas nacionalidades que se negam a ser assimiladas por nenhuma potência; e os irlandeses nunca facilitaram a vida do Império Britânico. É um livro cativante ao mostrar um mundo rural, onde a religiosidade islâmica, ao lado do cristianismo ortodoxo, jamais se rendeu ao regime stalinista de Hoxha. Uma face dessa vida montanhesa irrompe em *Abril Despedaçado*, que Walter Salles filmou. É uma novela que desvenda os Bálcãs de práticas seculares e imutáveis. Seu complemento político está em *Le Cortège de la Noce s'Est Figé dans la Glace*, drama de Kosovo, enclave de maioria albanesa na Sérvia. Pelos caminhos dessa alta literatura chega-se ao conhecimento do incompreensível e do insuportável: a transformação da Iugoslávia (uma federação de províncias) em minúsculos Estados envolvidos em lutas horrendas em nome do nacionalismo e da religião. Seria bom se traduzissem aqui mais dois romances de Ismail Kadaré: *Le Général de l'Armée Morte*, obra-prima em clima fantasmagórico, e a ternura e o desamparo de *Chronique de la Ville de Pierre*, retrato da Albânia pelos olhos de um menino. Não é fácil ser criança no chamado "País das Águias".

Boris Karloff em *Frankenstein* (1931), de James Whale: aparência e moralidade

FOTO KEYSTONE

Mary Shelley, morta há 150 anos, antecipou com o romantismo de *Frankenstein* os movimentos de vanguarda da arte moderna

Por Sérgio Augusto de Andrade

A sombra da razão

O dia 1º deste mês marca os 150 anos da morte da inglesa Mary Shelley (1797-1851). Filha do filósofo William Godwin e da escritora e feminista Mary Wollstonecraft Godwin, mulher do poeta Percy Bisse Shelley, ela notabilizou-se como autora de Frankenstein *(1818), história do monstro criado pelo Dr. Frankenstein com pedaços de corpos de camponeses. A seguir,* **Sérgio Augusto de Andrade** *analisa a importância desse clássico da literatura adaptado várias vezes para o cinema.*

Frankenstein é um pesadelo de Mary Shelley, um monstro de Hollywood e um clichê de todos nós.

Nenhuma imagem se torna um clichê por acaso; Frankenstein só pôde conquistar o dúbio triunfo de sua posição graças a uma combinação sinistramente sedutora de partes que se ajustavam tão bem quanto os membros de seu corpo: desde o irresistível folclore de sua criação até a morbidez romântica de seu estilo, a vocação *camp* de seus detalhes, as flutuações de seu humor, sua obsessão quase pornográfica com o corpo, a travessura de seus excessos, a oportunidade histórica de sua adaptação dos mitos de Fausto e Prometeu – e até mesmo as insinuações ligeiramente perversas do fato básico e concreto de que tenha sido imaginado por uma mulher. Frankenstein foi o primeiro *freak* do gótico cujos músculos pareciam uma provocação.

As circunstâncias de sua criação formam um dos episódios mais sugestivos e comentados de qualquer história social da literatura inglesa, reunindo no verão, numa *villa* suíça, de um lado Mary Godwin e seu futuro marido – o poeta Percy Bisse Shelley – e, de outro, Byron e seu jovem médico italiano – o curioso, instável Dr. Polidori. Instigada por um desses jogos literários que os ingleses tanto adoram – e que consistia, nesse caso, numa disputa para se descobrir quem era capaz de escrever a melhor história de terror – e pela vivacidade de uma discussão sobre as possibilidades elétricas do galvanismo, Mary Shelley foi dormir e – como Coleridge com *Kubla Khan* ou Keith Richards com *Satisfaction* – sonhou sua obra. Na manhã seguinte, começou a escrever *Frankenstein*.

Foi uma façanha considerável para alguém de 19 anos. *Frankenstein* imediatamente se transformou no tema de uma quantidade incontável de vulgarizações, adaptações, versões, simplificações e pastiches: o que era um *divertissement* romântico, convenientemente exacerbado, de uma noite de verão na Suíça, ficou logo reduzido a um motivo recorrente, razoavelmente patológico, da imaginação popular e do folclore do Ocidente. Embora pareça de bom tom repetir o quanto se puder qualquer expressão ligada a formas particulares de mitologia, é importante precisar que *Frankenstein* não chega a ser propriamente um mito – mas é uma imagem, e uma imagem de natureza quase tóxica, que reproduz com uma espécie de histeria oblíqua nossa delicada relação com os outros. Sua força é praticamente uma unanimidade. O inferno são os outros? Para Mary Shelley, o outro é só outro corpo. Anos mais tarde, num continente menos desenganado, Walt Whitman iria se dedicar a provar que o corpo – até o dos outros – pode também ser um paraíso: só para que Michel Leiris, pouco depois, voltasse a insistir que o corpo – até o de si próprio – só pode ser um inferno. *Frankenstein* é o primeiro documento da arqueologia dessa convicção.

Acima, Mary Shelley; abaixo, à esquerda, outro dos filmes baseados em sua obra: *O Jovem Frankenstein*, de Mel Brooks, com Gene Wilder, 1974. Em certos momentos, o cinema parece condenado a começar onde a literatura termina

Por isso, embora a adoção da herança gótica de Lewis e Ann Radcliffe pudesse involuntariamente redimensionar sua novela como outro produto de entretenimento comercial, *Frankenstein* deixa claro que o gênero continuava capaz de exibir uma força razoavelmente explosiva – ao menos enquanto pudesse servir de assunto para pessoas como Byron e Shelley: a teimosia em escandalizar e o alvo de sua representação fizeram do romance gótico um dos primeiros movimentos tipicamente de vanguarda da arte moderna. Nossa modernidade começou com o corpo; *Frankenstein* foi capaz de intuir, com uma sagacidade malévola, como ser moderno pode ser difícil – ou de que forma a sabedoria e o desejo podem ser só variações da refinada arte de se reagrupar partes de cadáveres. Para Mary Shelley, a ciência não soava mais tão confiável como para os iluministas. A Razão já parecia ter sorrido demais; era hora de ouvir seus gritos.

FOTO STOCK PHOTOS / KEYSTONE

FOTO KEYSTONE

Robert De Niro como a criatura e Kenneth Brannagh, diretor de *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), como o criador em cena do filme: prefiguração de tudo o que a literatura cyberpunk imaginou ter criado

Publicado em 1818, *Frankenstein* era uma ficção suficientemente elástica para acomodar qualquer alusão; um trampolim de onde toda metáfora podia pular para qualquer tipo de mergulho. A popularidade da novela tornou muito fácil esquecer que Frankenstein era o nome do médico, não o do monstro – menos que um personagem, o monstro criado não chegava a merecer um nome; era só um corpo. A mesma popularidade fez com que o discreto sarcasmo de seu subtítulo acabasse igualmente esquecido: assim, *Frankenstein – Um Prometeu Moderno* ficou resumido ao primeiro de seus nomes, com a intimidade abusiva e equivocada de sempre.

Era prático afeiçoar-se ao monstro: como se fosse uma resposta maliciosa ao bom selvagem imaginado por Rousseau, Mary Shelley transformou sua criatura num exemplo inato de boa-fé, dramaticamente mal compreendido por todos – de tal forma que sua solidão, evidentemente, continuava reflexo de sua aparência, nunca de sua natureza. Três tipos de distância o condenavam à reclusão: a que o separava do mundo, a que o separava de seu criador e a que o separava de si mesmo. A cada grau de isolamento parecia corresponder, para Mary Shelley, uma forma resignada de ironia: por um lado o Dr. Frankenstein, um cientista admirável, era na verdade mais monstruoso que sua criatura; por outro, o mundo parecia incapaz de preservar, em última instância, os valores que mais anunciava defender; e finalmente o resultado da experiência com a ressurreição induzida da carne insinuava a possibilidade diabólica de coexistir uma alma imaculada e cheia de frescor num corpo apodrecido. Revoltando-se com o Dr. Frankenstein, devido ao caráter tácito de sua condição de escravo, de uma forma com a qual Sexta-Feira, por exemplo, jamais sonharia confessar a Robinson Crusoé, o monstro podia se tornar popular, nas décadas que se seguiram à Revolução Francesa, até por certo capricho ideológico – naqueles anos, é sabido, nem a morte era maior que a República.

Meta-humano, Frankenstein prefigura tudo que a literatura cyberpunk imaginou ter criado e continua, não o mito, mas o arquétipo mais preciso de sua estética. Especulações sobre sua sexualidade afastaram curiosamente a crítica de um devaneio necrófilo para uma derivação mais propriamente feminista; especulações sobre seu anonimato já levaram mais de um lacaniano a divagar sobre o que, suponho, parece ser algo como a natureza da linguagem.

E sua apropriação pelo cinema só podia ser inevitável: Boris Karloff conseguiu fazer do monstro de Mary Shelley uma criatura com um senso de moralidade cujos limites coincidem com os de seu olhar e uma aparência que combina, num corpo já consideravelmente estranho, a Idade Média e o relâmpago, o arcabouço e o hematoma. *A Noiva de Frankenstein* – um dos mais adoráveis e perfeitos filmes já produzidos – adaptava todas as implicações do original a um delírio cínico embalado pelos gritos de pássaro de Elsa Lanchester, o humor deliciosamente *camp* de Ernest Thesiger e a paródia expressionista de Uma O'Connor e Dwight Frye.

É claro que um material tão ambivalente não poderia deixar de ser incorporado pela versão mais abertamente *trash* do ciclo dirigido por Terence Fisher nem por seus pastiches mais conservadores – como em *O Jovem Frankenstein*, de Mel Brooks –, mais pop – como em *Frankenweenie*, de Tim Burton –, mais *trash* – como em *Frankenhooker*, de Frank Henenloter –, mais referenciais – como no *Frankenstein* de Kenneth Branagh –, ou mais extremos – como no Dr. Frank N. Furter de Tim Curry em *The Rocky Horror Picture Show*. Em certos momentos, o cinema parece condenado a começar onde a literatura termina.

"Está vivo!", gritava Colin Clive na versão mais clássica, quando percebia os primeiros movimentos da enorme mão direita do monstro.

Seu grito ainda ecoa. ▮

O Que e Quanto

A mais recente edição de *Frankenstein* no Brasil é da L&PM. A versão em catálogo tem formato *pocket* e posfácio de Harold Bloom (276 págs., R$ 9,50). Em inglês, foi lançada *A Mary Shelley Encyclopedia*, com verbetes sobre a vida e a obra da autora (que também escreveu contos, peças e poemas)

A mão portuguesa de Deus

Coletânea põe novamente em circulação a prosa de padre Antônio Vieira, criador de uma obra indispensável

Por Paulo Martins

Vieira (pág. oposta) e fragmentos de fac-símiles de seus sermões: a melhor linguagem

Padre Antônio Vieira (1608-1697) é certamente um dos maiores escritores da língua portuguesa. Não é por acaso que, na academia, seja pleiteado ora pela literatura portuguesa, ora pela brasileira — e que possa ser considerado o primeiro caso de transnacionalidade nas literaturas dessa língua. Veio para o Brasil aos 7 anos e, como jesuíta, dedicou parte de sua vida à colônia (Bahia, Olinda e São Luís), algo comum em pregadores do século 17 que tinham como missão a catequização dos povos. Também chegou a importantes investiduras na corte e no mundo, em diferentes períodos em que esteve fora do país: ocupou missões diplomáticas em Paris, Haia e Roma. Convicto de certas posições, em 1665/67 foi processado pela Inquisição por defender os cristãos-novos, condenado por "opiniões heréticas" e logo depois anistiado.

Longe das estantes das bibliotecas, estava muito difícil ter acesso a ele. Apenas excertos didáticos eram encontráveis. Ou ainda, espalhadas pelos sebos e alfarrábios das grandes cidades, edições da década de 50 em 15 volumes, cujo preço está bem longe do razoável. Agora, acaba de chegar às livrarias o primeiro volume de uma coletânea com quatro, a ser lançada até o fim do ano pela editora Hedra e organizada por Alcir Pécora. A coleção é composta de dois volumes dedicados aos *Sermões*, um às obras proféticas (*História do Futuro* e *Defesa perante o Santo Ofício*) e o último às *Cartas*.

Grande parte da crítica descontextualiza Vieira, atribuindo-lhe perfis inverossímeis, costurando-lhe máscaras imprecisas e pregando-lhe etiquetas incompatíveis. Se é certo que não devemos nos esquecer da afirmação de Italo Calvino — de que "os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa" —, é certo, também, que o próprio Calvino diz que "um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente os repele para longe". Assim, a despeito de todo e qualquer juízo crítico ou de valor que se faça acerca da obra de Vieira, é mais conveniente refletir sobre a pertinência de sua leitura hoje.

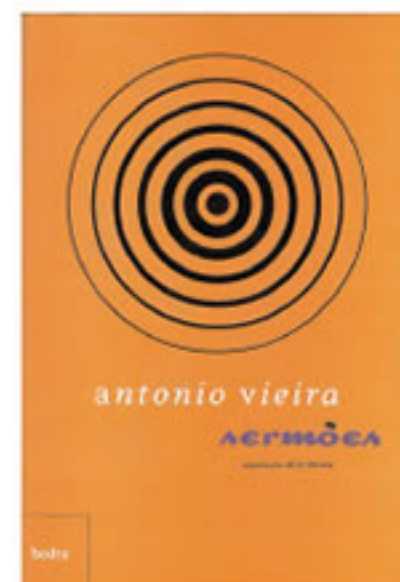
Pode-se afirmar que há pelo menos três razões que o tornam indispensável. A primeira diz respeito ao retrato da correlação de forças observadas na época de seus textos. Outra parte da delimitação de preceitos técnicos na elaboração de textos no século 17. A última é a aferição de um estilo

preciso e difícil que deleita, ensina, convence, intriga e faz pensar sobre sua recepção.

A obra de Vieira é pragmática, longe de qualquer fruição romântica; é determinada pelo binômio poder eclesiástico e poder político. Suas letras são mundanas, práticas, efetivas e encerram a ação da Companhia de Jesus naquilo que lhe é mais característico: a expansão da fé como simulacro do poder político. O papel da igreja, regulado pelo padroado real, que determinava a subserviência de Roma a Lisboa, consistia na manutenção dos interesses econômicos e políticos da Coroa. A igreja mantinha o monopólio da fé nas terras "descobertas", enquanto o Estado detinha o direito de recolher o tributo devido pelos fiéis, criar dioceses e nomear bispos.

Vieira devia zelar pelo Estado colonial português. Para tanto, construiu e proferiu diversos sermões, entre os quais se destaca o famoso *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda* (1640). Sua intenção era dupla: barrar o avanço dos hereges reformistas holandeses e garantir a viabilidade da máquina mercantil portuguesa, usando uma argumentação de fundo teológico. Ele dizia que Deus não pode ser conivente com as mazelas heréticas e deve se posicionar de forma que a justiça divina abençoe os portugueses: "(...) Vossa mão (Senhor) foi que venceu, e sujeitou tantas nações bárbaras, belicosas e indômitas, e as despojou do domínio de suas próprias terras, para nelas os plantar, como plantou com tão bem fundadas raízes; e para nelas os dilatar, como dilatou, e estendeu em todas as partes do mundo, na África, na Ásia, na América (...)". A mão de Deus, portanto, só poderia ser portuguesa. Não parece que em qualquer momento histórico algum texto tenha tido poder suficientemente abrangente para conseguir atingir objetivo semelhante.

Mas o monopólio jesuíta da fé não era hegemônico; outra ordem, a dos dominicanos, emulava com a primeira. Não só pela possibilidade expansionista, mas também pela capacidade de ser o instrumento verbal de Deus. Enquanto os primeiros se diziam donos do estilo preciso, direto e eficiente para conservação e conquista de novos fiéis, os segundos praticavam o *verbum*, aproximando-se de uma organização discursiva sublime e engenhosa cuja complexidade, se não semelhante, estava para eles muito próxima da complexidade divina – uma engenhosidade celeste enigmática e culta. A querela estilística, que extemporaneamente foi proposta como dicotomia cultismo versus conceptismo (forma versus conteúdo), trazia à tona a luta de dois modelos eclesiásticos, o primeiro dado às cameratas da corte e o segundo interessado na conversão dos gentios.

Como adversário contumaz da elocução e da "ideologia" dominicana, Vieira constrói o *Sermão da Sexagésima*, que nada mais é do que a chave "metalingüística" de seus sermões, aguda e prudentemente construída com vistas à posição hegemônica dos jesuítas diante da catequese. Ou melhor, diante daquele poder político associado a questões econômicas e eclesiásticas obviamente defendidas pelos "filhos" de Santo Inácio de Loyola ("E esta maravilha fez Deus em Santo Inácio. O livro foi a flor, ele o fruto; um fruto que contém em si todos os sabores; um Santo que sabe a tudo o que cada um deseja e há mister" – *Sermão da Terceira Dominga da Quaresma*, 1655).

O Que e Quanto

Sermões, de Antônio Vieira. Hedra, 663 págs., R$ 49. Primeiro volume de uma coletânea com quatro que a editora lança até o fim do ano. Organização de Alcir Pécora

Assim, existe uma função intrínseca para os sermões. Eles não podem se efetivar apartados do reconhecimento de suas máximas, de seus preceitos; devem efetivamente significar, isto é, devem ser concebidos de acordo com a adequação entre linguagem e público. Fato que, do ponto de vista de Vieira, não era observado pelos dominicanos: "Sim, Padre; porém esse estilo de pregar, não é pregar culto. Mas fosse! Este desventurado estilo que se usa, os que o querem honrar chamam-lhe culto, os que o condenam chamam-lhe escuro, mas ainda lhe fazem muita honra. O estilo culto não é escuro, é negro, e negro boçal e muito cerrado. É possível que somos Portugueses, e havemos de ouvir um pregador em português, e não havemos de entender o que diz?" (*Sermão da Sexagésima*, 1655).

Ao lermos Vieira hoje, outro aspecto é intrigante. Será que oralmente seus textos eram entendidos? Uma coisa é lê-lo, podendo-se fazer o percurso das linhas com olhos num vai-e-vem constante, para daí termos certeza de sua mensagem; outra é ouvirmos sem a possibilidade de retornar, de rever a trajetória da argumentação, que tanto nos apraz.

Facilmente se chega à conclusão de que seria quase impossível a compreensão completa da mensagem dos *Sermões*, quando ouvidos, dada sua construção complexa e imbricada. Logo, tanto jesuítas como dominicanos estariam longe da missão primeira que, segundo o próprio Vieira, seria a disseminação da palavra de Deus (*uerbum semen Dei* – a palavra de Deus é a semente). Dessa mesma perspectiva, em 1657 ele elabora o *Sermão do Espírito Santo*, cujo argumento principal é a importância do aprendizado da língua portuguesa pelos gentios. Esse aprendizado, segura e intencionalmente, deveria ir além do á-bê-cê; caso contrário, o efeito dos seus sermões seria o mesmo que o dos dominicanos: nenhum. Ou seja, absortos ou não na palavra de Vieira, ou melhor, na de Deus, nobres ou índios podiam ou não entender os *Sermões* (não saberemos jamais). Independentemente disso, estes se constituem como registros significativos da história e das letras do século 17.

É freqüente a recuperação de sua elocução. Os jornais, as revistas e até mesmo as universidades são devedores de suas construções, de suas imagens, de suas metáforas agudas e prudentes e, mais, de sua excelência. Apesar de sua ínfima circulação, Vieira ainda encontra epígonos, que por si não valem muito, mas, por conta de sua filiação estilística e técnica, devem ser observados com cautela e atenção.

Por isso é obrigatório ler Vieira – o Vieira que, por si, é representante do que há de melhor em língua portuguesa. Resta esperar por um maior empenho editorial para termos a totalidade de sua obra: a famigerada *Clavis Prophetarum* (*A Chave dos Profetas*), ainda inédita em português, foi escrita em latim. Mesmo assim já podemos comemorar: temos de novo algum Vieira!

Abaixo, paisagem da Olinda do século 17, onde Vieira pregou, pintada pelo holandês Frans Post. Há pelo menos três razões que tornam a obra do padre indispensável (na pág. oposta, capa do primeiro volume da coletânea): a primeira diz respeito à correlação de forças na época de seus escritos; outra parte da delimitação de técnicas na elaboração de textos no século 17; a última é a aferição de um estilo que deleita, convence e intriga

O verdadeiro coração das trevas

Livro de Nathaniel Philbrick conta a história real do naufrágio do Essex, que inspirou Herman Melville na concepção de *Moby Dick*

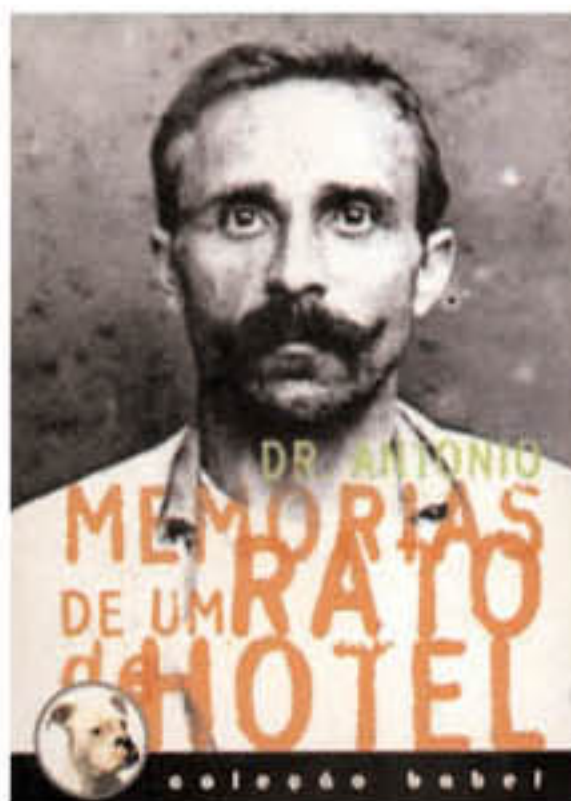
Para escrever *Moby Dick*, o escritor americano Herman Melville inspirou-se na história do naufrágio do navio Essex, que, como o Pequod do romance, foi atacado por uma baleia. Se na ficção o triunfo do animal encerra o combate simbólico deste com o capitão Ahab, na vida real o acidente de 1820 é apenas o início de uma jornada de sofrimento e desespero dos náufragos. *No Coração do Mar* (Companhia das Letras, 372 págs., R$ 31,50), de Nathaniel Philbrick, é o relato de um dos desastres marítimos mais famosos do século 19. Estudioso da história de Nantucket, lugar de origem do Essex, o autor reconstitui por meio de estudo cuidadoso a época de maior prosperidade dessa pequena ilha da costa leste dos Estados Unidos, quando os baleeiros que ali aportavam traziam o valorizado óleo de baleia.

Imagem do navio (à dir.), que está no livro (acima): agilidade narrativa

Baseando-se no testemunho de dois sobreviventes do Essex, Philbrick descreve minuciosamente a viagem do navio. Um de seus maiores méritos é conseguir combinar suas fontes de informação e conferir agilidade à sua narrativa. O momento em que a embarcação é abalroada pela baleia é o clímax de *Moby Dick*, precedido pela tensão crescente dos personagens; no livro de Philbrick, a provação das vítimas viria depois. Durante três meses a tripulação, dividida em três botes, percorreu milhares de milhas em alto-mar à espera de resgate e terra firme. Com água e mantimentos limitados, os marujos enfrentaram um lento processo de definhamento, em que a resistência física e moral era decisiva na luta pela sobrevivência. São detalhadas cenas de agonia, canibalismo, ou mesmo sorteio de quem seria morto para servir de alimento aos companheiros. Os mais curiosos terão ainda explicações científicas de quanta carne o corpo humano pode render, e as ilustrações e os mapas do livro situam o leitor no espaço e no tempo. É o horror, o horror, mas é tudo verdade. – HELIO PONCIANO

Teses do cárcere no país dos coronéis

Romance atribuído ao cronista João do Rio, que conta em tom machadiano a vida de um ladrão, vale mais como documento do que como literatura

A obra: curiosidade e modestos valores

A edição de *Memórias de um Rato de Hotel* (Dantes Editora, 291 págs., R$ 18) é um caso curioso na literatura brasileira. Em suas peregrinações por sebos brasileiros, o bibliófilo Plínio Doyle (1906-2000) encontrou o exemplar de um romance inédito supostamente atribuído a João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto), o cronista carioca do início do século 20. Doyle e João Carlos Rodrigues, que assina o posfácio do livro, comprovam a sua autoria. Ao leitor, cabe a descoberta dos modestos valores de uma obra que, em princípio, se classificaria como gênero policial.

No livro, Artur Antunes Maciel, o Dr. Antônio, é um famoso ladrão de hotel que conta na prisão sua vida a um jornalista. Nessas memórias do cárcere, a fina ironia e o retrato de um "país de coronéis e doutores" sustentam a sucessão de repetidas histórias rocambolescas em que o protagonista enfrenta o dilema de uma dupla personalidade, a luta entre o homem social e o gatuno.

Chamam a atenção no romance algumas semelhanças entre a postura desse narrador e a do machadiano Brás Cubas, além de certa aproximação com *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Em meio às diversas passagens do personagem pela polícia, fazem-se sucessivas críticas às casas de detenção no Brasil em uma espécie de defesa de tese sobre o sistema carcerário do país. Embora essas *Memórias*... sejam antes uma curiosidade, trata-se da reedição de uma obra que vale como documento. – HP

À SOMBRA DO HOMEM-OBJETO

Que Enchente Me Carrega?, **novo romance do premiado Menalton Braff, narra a angústia nostálgica do indivíduo no fim do milênio**

Por Carlos Haag

Quando ele foi "descoberto", no ano passado, com *À Sombra dos Ciprestes*, que lhe rendeu o Jabuti de Ficção, a crítica festejou o nascimento de um novo escritor. Mas chamar Menalton Braff de "novo talento" é injustiça em dose dupla. Ele já havia assinado antes um romance, *Janela Aberta* (sob o pseudônimo de Salvador dos Passos), e, longe de um neófito com "efeitismos", Braff é uma digna continuidade da grande literatura modernista. Há nisso, porém, outra tentação a ser evitada: compará-lo a Graciliano Ramos, apesar de o narrador misantropo e amargo do seu novo romance, *Que Enchente me Carrega?*, ser a prova cabal de que Menalton não é êmulo de grandes e sabe ser a seu jeito, subindo no ombro dos mestres apenas para revelar novos horizontes.

Braff aproveita o bom do passado e o reúne à liberdade dos novos tempos, de quebra, imprimindo a sua personalidade. Seu romance faz coexistir literatura intimista, crítica social (universalizante), brutalismo, regionalismo e um horror à crueldade de hoje. E que força e concisão. *Que Enchente me Carrega?* conta, em meras 139 páginas, a existência do sapateiro Firmino, tomado pelo pessimismo ao se ver vencido pelo tempo e pela sociedade. Mas é difícil descrever alguém que, já na abertura do livro, avisa: "Das coisas que mais detesto é que alguém me defina. Bota uma camisa-de-força num cavalo selvagem". Ele não perde tempo em descrições: vire-se para descobrir o personagem nas entrelinhas do seu monólogo interior. Nem sequer gosta de terminar frases: "Você fala de arte como se". E ponto. O tempo é para o que interessa: lembranças. E cada uma delas alimenta outra. Juntas, alimentam nossos sentidos, com cheiros e gostos nada agradáveis. "Rugosa e cheia de espinhos, minha pele enrijeceu."

A velhice transforma o homem em vegetal, como a corticeira na beira do rio, metáfora telúrica da vida: "Ah, quanta vaidade, pois chegou a primavera em que minhas flores escassearam e os verões se tornaram mais tórridos e os invernos mais frios até secarem as raízes no fundo da terra e permaneço apático à dor e ao prazer, contando dias e noites, clamando aos ventos que enchente me carrega?". A afirmação (e título) lembra um refrão de cantiga. A natureza é o contraste à ameaça externa: a sociedade industrializada e seus tratores, que destroem a casa de Firmino e perturbam seu isolamento. Sempre sob chuva e goteiras (que o trazem de volta das lembranças para o presente), a água faz o mundo de Firmino virar lama, da qual ele, como a corticeira, se desgarra para a morte.

Afinal, não vivemos nos tempos de seu avô, figura constante como recordação de dias mais dignos, pois distantes da realidade capitalista. Então, o homem escolhia e o objeto era escolhido. Hoje não mais, pois, embora não admita, Firmino foi objeto escolhido, deixou-se levar pela existência. Apega-se, assim, a sua arte, o sapato que, defende, não é só "coisa de remendão". O sapateiro fala por Braff, igualando o trabalho do escritor ao labor do artesão.

E, ainda que não fale em música, o livro progride como uma sonata "rude", cujos temas (a mulher, o avô, a goteira, etc.) sempre retornam; no fim, percebe-se um "crescendo" até a resolução final. O ritmo das idéias de Firmino fica febril, uma chuva de palavras, com capítulos longos cortados por pequenos poemas em prosa.

A se estranhar apenas a cultura de Firmino, o homem simples que cita Teseu, kitsch e Mozart. Mas criticar isso é puro preconceito. Vale mais entregar-se a esse homem do fim do milênio, apavorado, assolado por dúvidas e encolhido em sua casca, tentando, sem certezas, "tocar o passado sem se ferir".

A capa do livro e o autor: idéias em ritmo febril

Que Enchente me Carrega?, romance de Menalton Braff, Palavra Mágica, 139 págs., R$ 28

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Almir de Freitas

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	EDIÇÃO
FICÇÃO	**Quando Éramos Órfãos** Companhia das Letras 400 págs. R$ 34	Nascido em Nagasaki em 1954 – nove anos depois da explosão da bomba atômica –, **Kazuo Ishiguro** mudou-se com 5 anos para a Inglaterra, onde graduou-se em Inglês e Filosofia pela Universidade de Kent, em Canterbury.	O autor ficou mundialmente conhecido com *Os Vestígios do Dia*, romance que vendeu mais de 1 milhão de exemplares só em língua inglesa e foi adaptado com sucesso para o cinema por James Ivory, com Anthony Hopkins e Emma Thompson nos papéis principais.	O detetive Christopher Banks, cujos pais desapareceram em Xangai quando tinha 9 anos, volta à cidade 20 anos depois para descobrir o que ocorreu e se vê num país sendo invadido pelo Japão, às vésperas da 2ª Guerra Mundial.	Ishiguro é um dos mais talentosos romancistas atuais. No Brasil também foram publicados *Uma Pálida Visão dos Montes* e *O Desconsolado*, entre outros.	No modo como o autor constrói a narrativa baseando-se na memória do narrador-personagem, que a ela se apega mesmo diante do contraste com a realidade de um mundo em crise e indiferente a dramas pessoais.	*"O coronel assentiu com a cabeça. 'Nossa infância parece agora tão distante. Tudo isto' – ele gesticulou para fora do veículo – 'tanto sofrimento. Uma das nossas poetisas japonesas, uma dama da corte de muitos anos atrás, escreveu como isso era triste. Escreveu como a nossa infância torna-se como um país estrangeiro, uma vez que crescemos.'"* (págs. 347)	Bela capa de Raul Loureiro, sobre detalhe da aquarela *Hotel at Siam, China from China Trip*, de David Hockney.
FICÇÃO	**Mefisto** Estação Liberdade 320 págs. R$ 32	**Klaus Mann** nasceu em 1906, em Munique. Em 1938, durante o regime nazista, exilou-se nos Estados Unidos e lutou na 2ª Guerra Mundial por esse país. Morreu em 1949 em conseqüência de uma overdose de soníferos.	Filho mais velho de Thomas Mann, o autor foi um dos primeiros a se confrontar com o regime nazista (*Mefisto* foi escrito em 1936). O livro ganhou uma extraordinária versão cinematográfica dirigida por István Szabó em 1981, com Klaus Maria Brandauer no papel principal.	Hendrik Höfgen é o ator carreirista que busca as bênçãos do poder para se tornar o principal ator da Alemanha nazista. No palco, celebriza-se no papel de Mefistófeles – o demônio para quem o Fausto de Goethe vende a alma.	É uma das melhores alegorias do 3º Reich como o mal sedutor. Por ter se baseado em uma pessoa real, ficou judicialmente proibido por anos na Alemanha Ocidental.	Na caracterização de Höfgen mais como um covarde oportunista do que como um ideólogo. Para preservar o moral que lhe resta, exime-se da responsabilidade pelo que o cerca e se diz "apenas" um ator.	*"Como tudo era tão fácil! Como tudo se sucedia de maneira tão feliz: Hendrik teve a sensação de ser um felizardo. 'Todas essas grandes graças', pensou ele, 'simplesmente me caíram do céu. Eu deveria ter recusado todo esse brilho? No meu lugar, ninguém faria isso... Quem afirmar o contrário chamarei de embusteiro e hipócrita.'"* (págs. 214-215)	Nova tradução (de Erlon José Paschoal), acompanhada de boa documentação com os argumentos contra e a favor da publicação da obra na Alemanha.
FICÇÃO	**Cântico dos Cânticos de Salomão** Labortexto Editorial 88 págs. R$ 14	**Antonio Medina Rodrigues**, que fez a tradução, é professor de Língua e Literatura Grega do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.	Além de traduzir e organizar edições de literatura grega, Medina Rodrigues publicou vários estudos e coletâneas, entre eles *As Utopias Gregas*, *Sonetos de Camões e Idéias*.	Dividido em oito partes, o *Cântico...* é um poema sobre amor e sensualidade atribuído ao rei Salomão (séc. 10 a.C.), mas os estudiosos concordam que ele faz parte de uma tradição oral que só chegou a sua forma final séculos depois.	Além da qualidade poética, a versão grega é a mais próxima do original, numa tradução que inicia a história da difusão dos escritos hebraicos pelo mundo.	Nas diferenças com a Bíblia: "Receba eu um ósculo da sua boca,/ Porque os teus amores são melhores do que o vinho" vira "Que me beije dos beijos de sua boca,/ Pois são belos teus seios,/ São melhores do que o vinho".	"(...) *Em teu coração me estampa como um selo,/ E como selo em teu braço me aplica./ O amor é poderoso como a morte,/ E duro como o inferno é todo ciúme./ São fagulhas de fogo seus clarões.//Ao amor não extingue uma enxurrada,/ Nem podem cercá-lo os riachões./ E o homem que dá tudo em prol do amor/ Não vai saber a si, nem outros vão sabê-lo.* (...)" (pág. 83)	Bilíngüe, com o original em grego editado em páginas espelhadas com o texto traduzido. As ilustrações, de Enio Squeff, ficam empobrecidas na impressão preto-e-branca.
FICÇÃO	**Pai Morto, Vivo** Record 208 págs. R$ 20	O jornalista e escritor **Ricardo Gontijo** nasceu em Minas Gerais, mas vive no Rio de Janeiro. Recebeu em 1970, ao lado de Fernando Morais, o Prêmio Esso pela série de reportagens sobre a Transamazônica.	Além de *Transamazônica*, publicado pela Brasiliense, é autor também da autobiografia *Prisioneiro do Círculo*, *Sem Vergonha da Utopia* – uma entrevista com Herbert de Souza – e *A Correnteza*, seu primeiro romance.	A história de dois jovens que têm seus destinos alterados depois que um deles mata o pai do outro em um assalto. Surgem daí concepções de paternidade – a do que perdeu o pai e a do assassino que, em pânico, recorre ao seu.	Gontijo consolida com este livro uma carreira literária iniciada em 1987 e mostra domínio da narrativa explorando o crime, o amor e as relações familiares.	Na forma hábil como o autor entrelaça as trajetórias de dois personagens que se desconhecem sem cair na armadilha da divisão em episódios estanques ou, ao contrário, no emaranhado forçado e sem sentido.	*"Aristeu não se lembrava da última vez em que se falaram amistosamente. Como também não se lembrava de quando isso aconteceu na relação com seu pai. Ele o ensinara a represar emoções, mesmo que lhe sobrasse um brejo seco por dentro, como por ocasião da sua morte, cavada fundo sem pranto."* (pág. 52)	Na capa, quadro *O Filho do Homem*, de René Magritte. Simples, limpa e adequada.
FICÇÃO	**Shiva** Companhia das Letras 536 págs. R$ 36	**A. B. Yehoshua** nasceu em Jerusalém em 1936. Iniciou sua carreira literária publicando histórias curtas e alegóricas após prestar serviço militar, em 1959. É professor de Literatura Comparada da Universidade de Haifa desde 1972.	O autor já tem publicados no exterior *Mr. Mani*, *A Late Divorce*, *The Lover* e *A Voyage to the End of the Millennium*. *Shiva* (no original *Shivah me Hodu*), seu primeiro romance lançado no Brasil, ganhou em inglês o título de *Open Heart*.	Em crise profissional, o médico judeu Benjamim Rubin vai trabalhar na Índia, onde terá sua vida mudada. Casa-se com uma indiana, com quem terá uma filha chamada Shiva, nome do deus hindu da morte e da regeneração.	Embora o tema do choque de culturas favoreça clichês, o livro tem a particularidade de opor o Oriente a uma visão ocidental específica, que é a do judaísmo.	No modo como o romance mostra as transformações na sociedade israelense, sem que os dramas e as dúvidas do personagem central funcionem apenas como álibi.	*"Ele recebe a criança com uma expressão luminosa, tanto que se pode presumir ter deixado para trás seus dias de insanidade e abandonado a teimosa opinião de que o globo terrestre permanece estático no lugar, que cada hora encerra-se em si mesma, e nada jamais se perde no universo."* (págs. 448-449)	Destaque para a tradução do original hebraico, feita por George Schlesinger.
FICÇÃO	**Bilac Vê Estrelas** Companhia das Letras 152 págs. R$ 19	Mineiro de Caratinga, o jornalista e escritor **Ruy Castro** foi ainda menino para o Rio de Janeiro. Colaborou com o *Pasquim* e trabalhou, entre outras publicações, em *Manchete*, *Jornal do Brasil*, *IstoÉ*, *Playboy* e *Folha de S.Paulo*.	O novo volume da série *Literatura ou Morte* é a estréia na ficção do autor, que escreveu biografias como *O Anjo Pornográfico – A Vida de Nelson Rodrigues* e *Estrela Solitária – Um Brasileiro Chamado Garrincha*, além de *Chega de Saudade – A História e As Histórias da Bossa Nova*.	Em 1903, Olavo Bilac se vê em meio a uma trama que envolve dois franceses e uma espiã portuguesa, que tentam roubar os planos de um dirigível inventado por ninguém menos que o jornalista da abolição, José do Patrocínio.	Pela caracterização de Bilac, que, embora pouco verossímil, contribui um pouco com seu bom-humor para apagar a injusta imagem de um poeta burocrático.	Na ambientação da história no Rio de Janeiro – uma das especialidades do autor – do início do século 20, quando a cidade, capital da jovem República brasileira, viveu uma das suas fases áureas.	*"A superioridade de Bilac e sua aparente indiferença sexual por ela começavam a incomodá-la. Estava habituada a ser objeto de cortes e rapapés, a que homens fortes e inacessíveis se jogassem ao chão para que ela lhes pisasse as costelas com as botas de salto. O que esse poeta brasileiro enxergava em si mesmo para ignorá-la?"* (pág. 88)	Simples, com capa no mesmo padrão da coleção *Literatura ou Morte*, agora nas cores verde e preta.
NÃO-FICÇÃO	**O Século dos Intelectuais** Bertrand Brasil 910 págs. R$ 79	**Michel Winock**, nascido em Paris em 1937, é doutor em Letras e Ciências Humanas, professor de História Contemporânea de Ciências Políticas e membro do comitê de redação do periódico *História do Século 20*.	O autor, que recebeu o Prêmio Médicis de Ensaio em 1997 pelo livro, é um dos maiores especialistas na análise da relação dos intelectuais com o poder e do anti-semitismo. Também publicou *Nationalisme, Antisémitisme et Fascisme en France*.	O estudo se apóia na atuação – política e pessoal – de três intelectuais de destaque no século 20, símbolos de três momentos: Maurice Barrès (1862-1923), André Gide (1869-1951) e Jean-Paul Sartre (1905-1980).	A história confunde-se com a da França e a do próprio pensamento do séc. 20, em um período em que os intelectuais foram alçados quase à condição de celebridades.	No ponto de partida do autor, que toma como episódio exemplar a condenação do capitão Albert Dreyfus (1894), judeu acusado de espionagem, num caso em que intervieram vários intelectuais.	*"O livro foi para o Índex. Causa indignação não só aos católicos, mas também aos comunistas: Marie-Louise Barron, em* Les Lettres françaises, *declara que* o Segundo sexo (de Simone de Beauvoir) *'fará os operários de Billancourt gargalharem'. (...) Mauriac e Camus, abominam o livro, considerado indecente ou atentatório à dignidade do 'macho francês'."* (pág. 579)	Completa: fotos, anexos com textos de época, bibliografia, cronologia, índices de personalidades e de jornais e revistas.
NÃO-FICÇÃO	**O Rei do Mundo** Companhia das Letras 360 págs. R$ 32	**David Remnick** formou-se em jornalismo em Princeton e trabalhou no *Washington Post* cobrindo as áreas de polícia e esportes. Em 1992, transferiu-se para a revista *New Yorker*, da qual atualmente é editor.	Dois anos depois de chegar à *New Yorker*, Remnick ganhou o Prêmio Pulitzer com o livro *Lenin's Tomb: The Last Days of the Soviet Empire*, fruto da cobertura do fim da União Soviética.	Biografia de Cassius Clay que toma como base o ano de 1964, quando o boxeador surpreendeu o mundo ao derrotar no ringue Sonny Liston e ao anunciar sua conversão ao islamismo, passando a se chamar Muhammad Ali.	Mesmo para quem tenha aversão pelo boxe, vale para conferir como Ali usou seu estrelato no esporte como forma de militância política e racial.	Nos personagens que acompanharam a trajetória de Ali fora dos ringues, como Malcolm X e Elijah Muhammad, da Nação Islã, aos quais o boxeador se aliou na sua pregação radical anti-América branca.	*"Os fotógrafos alinharam os Beatles no ringue e Clay fingiu que derrubava os quatro com o soco dominó. O futuro da música e o futuro do esporte começaram a conversar sobre o dinheiro que estavam ganhando e o dinheiro que pretendiam ganhar. 'Você não é tão estúpido quanto parece', Clay disse. 'Não', Lennon retrucou. 'Mas você é.'"* (pág. 181)	Embora o livro traga um número razoável de fotos, as imagens escolhidas e sua edição são um pouco decepcionantes.
NÃO-FICÇÃO	**Esse Ofício do Verso** Companhia das Letras 160 págs. R$ 20	Nascido em 1899 em Buenos Aires, **Jorge Luis Borges** mudou-se com a família para a Suíça aos 15 anos, transferiu-se mais tarde para a Espanha e voltou para a Argentina em 1921. Morreu em 1986, na Suíça.	Entre suas obras (que lhe valeram um lugar na galeria dos injustiçados pela Academia Sueca) estão *O Aleph*, *História Universal da Infâmia*, *Livro dos Seres Imaginários*, *Ficções*, *Elogio da Sombra* e *O Livro de Areia*. Sua obra completa foi publicada no Brasil pela editora Globo.	Seis palestras proferidas em inglês entre 1967 e 1968 na Universidade de Harvard, com temas que vão desde a etimologia até propriamente ao ato de escrever ao longo da história literária.	As fitas gravadas com as palestras, perdidas na época, só foram encontradas recentemente, trazendo ao público brasileiro textos praticamente inéditos.	Na já conhecida erudição do escritor, que, à medida que vai analisando os temas (que não se limitam apenas à poesia, aliás), cita exemplos de literaturas de línguas inglesa, latina, grega, árabe e chinesa, entre outras.	*"Não tenho certeza se acredito no cão dos Baskerville. Tenho certeza de que não acredito em ficar apavorado por um cachorro pintado com tinta fosforescente. Mas tenho certeza de que acredito no sr. Sherlock Holmes e na estranha amizade entre ele e o dr. Watson."* (págs. 108-109)	O livro, com notas de Calin-Andrei Mihailescu (organizador) e índice remissivo, investe na elegância com a impressão em papel 100% reciclado.
NÃO-FICÇÃO	**Cadernos do Cárcere, Volume 3** Civilização Brasileira 434 págs. R$ 38	**Antonio Gramsci** nasceu em Ales, na Sardenha, em 1891. Depois de romper com o Partido Socialista, ajudou a fundar, em 1921, o PC Italiano. Em 1926, foi mandado por Mussolini para a prisão, onde ficou até morrer, em 1937.	A maioria das obras de Gramsci data do período da prisão, e *Cadernos do Cárcere* reúne seus escritos considerados mais importantes. No Brasil, excertos dessa produção já foram publicados tematicamente, em títulos como *Os Intelectuais e a Organização da Cultura* e *Cartas do Cárcere*.	O terceiro dos seis volumes desta coleção traz os cadernos que foram reunidos e intitulados *Maquiavel: Notas sobre o Estado e a Política*, sobre a influência que *O Príncipe* exerceu na constituição do Estado moderno.	Depois da falência do socialismo real, o marxismo não-esquemático de Gramsci sobreviveu e se fortaleceu para uma esquerda sem alternativas teóricas.	Nos trechos em que o autor explicita concepções sobre cultura, que trocam o formalismo por uma leitura ética mais afim com a política, em críticas ao racionalismo abstrato, à noção de direito natural, etc.	*"Como disse Engels, é cômodo para muitos acreditar que possam ter no bolso, a baixo preço e sem nenhum esforço, toda a história e toda a sabedoria política e filosófica concentrada numa formulazinha."* (pág. 52)	Bem-sucedida a organização dos excertos chefiada por Carlos Nelson Coutinho – tarefa nada fácil, aliás, diante da forma caótica com que os textos foram escritos.

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel